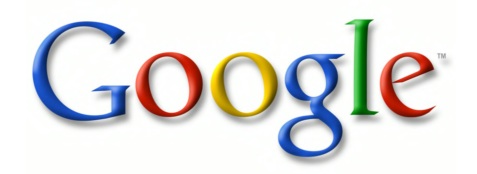
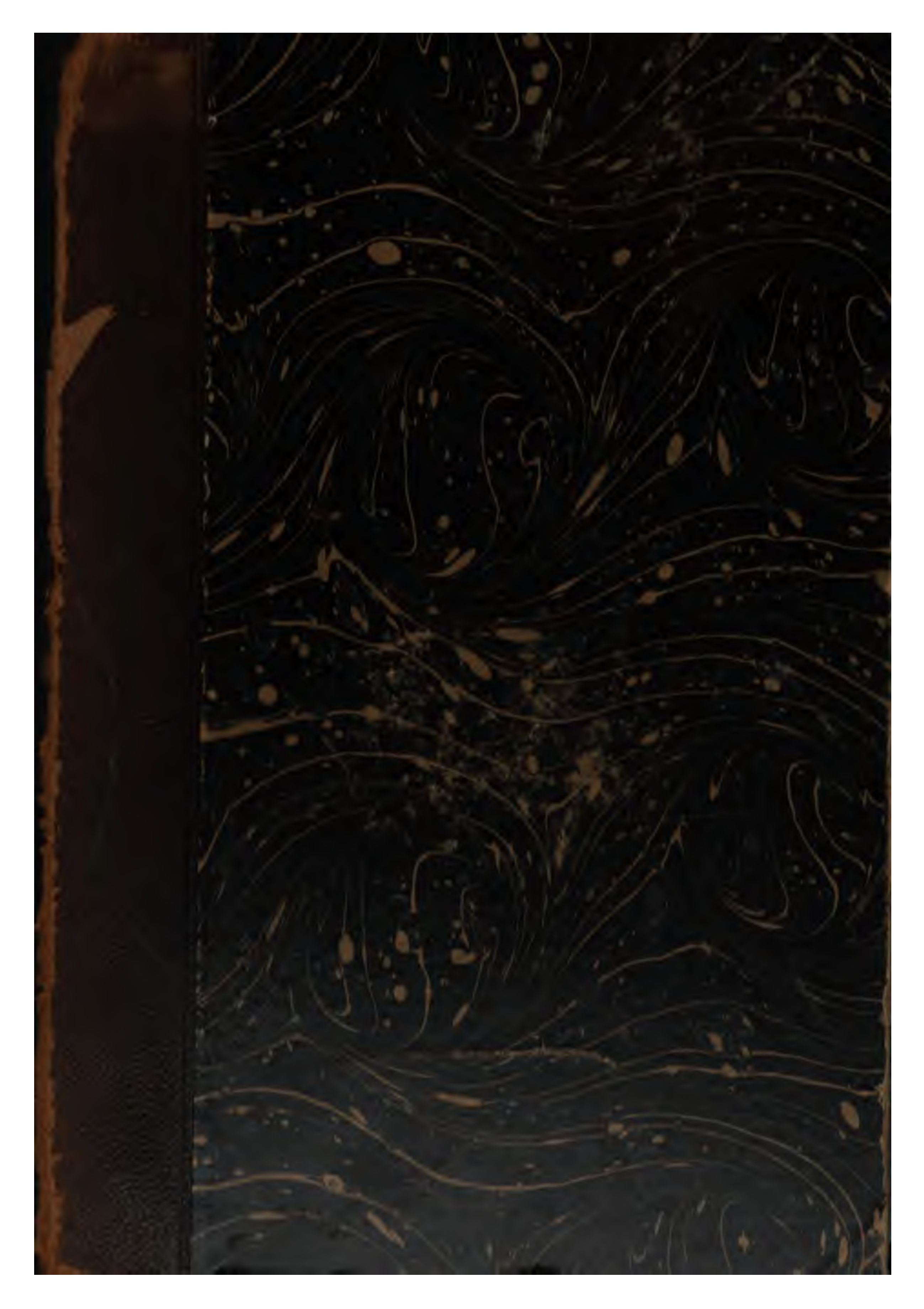
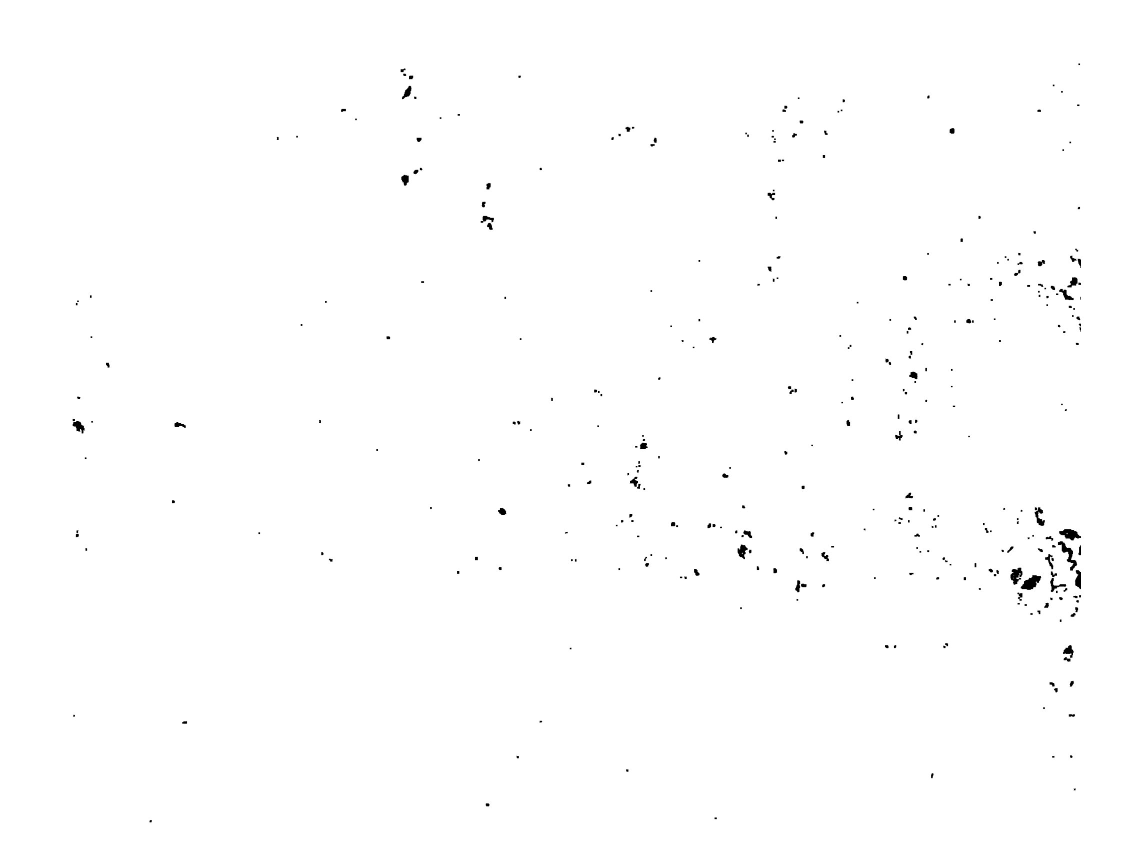
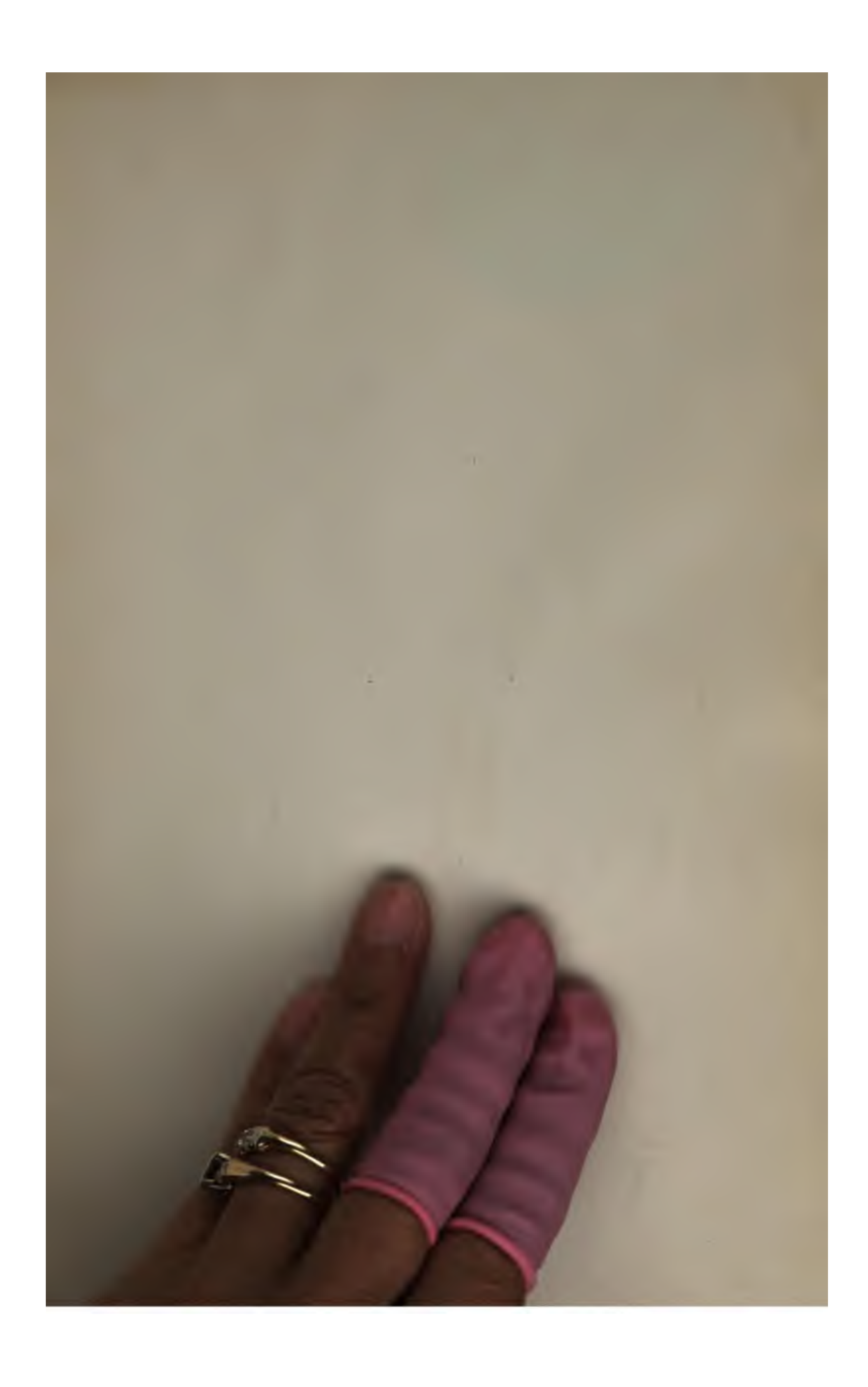


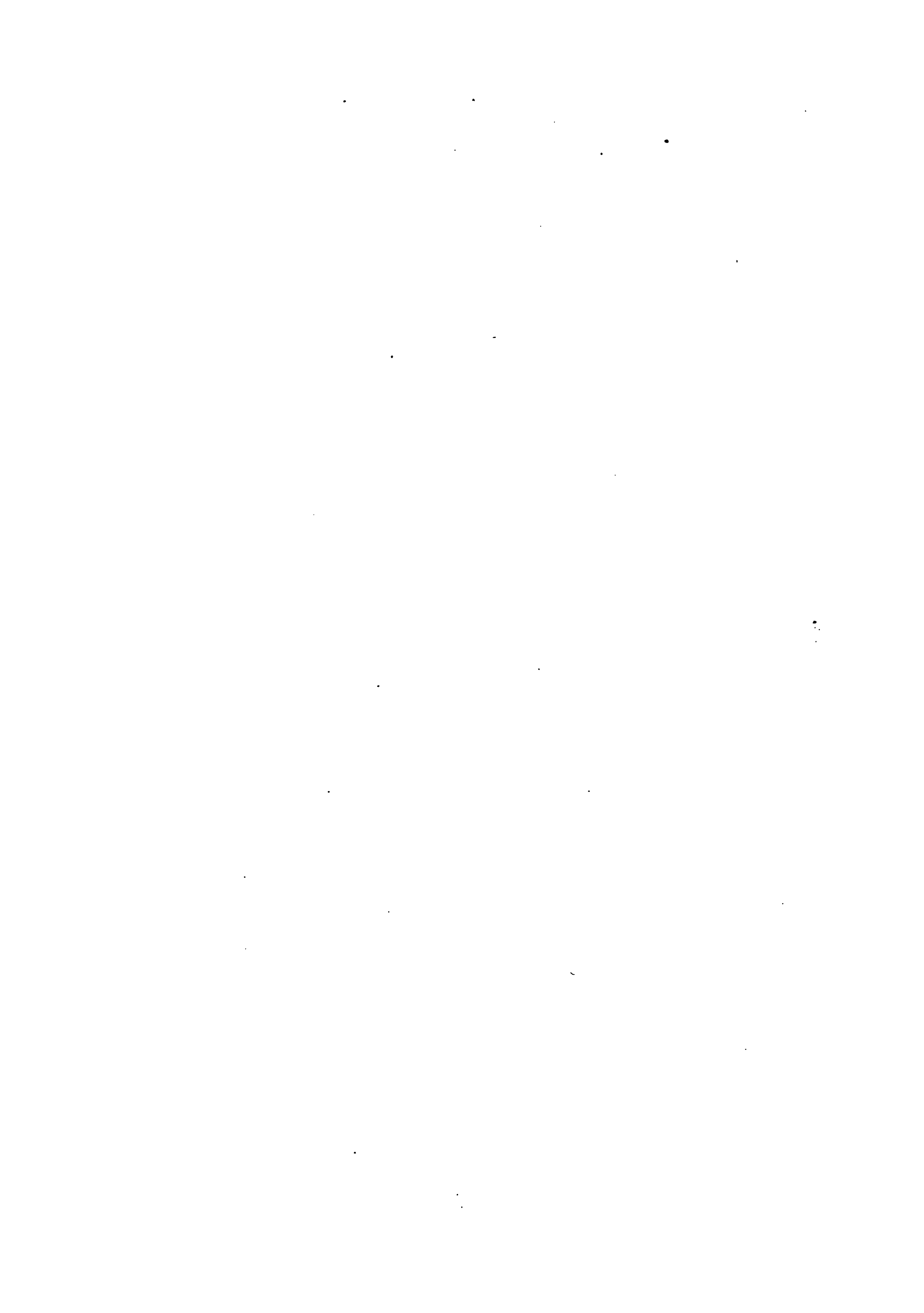


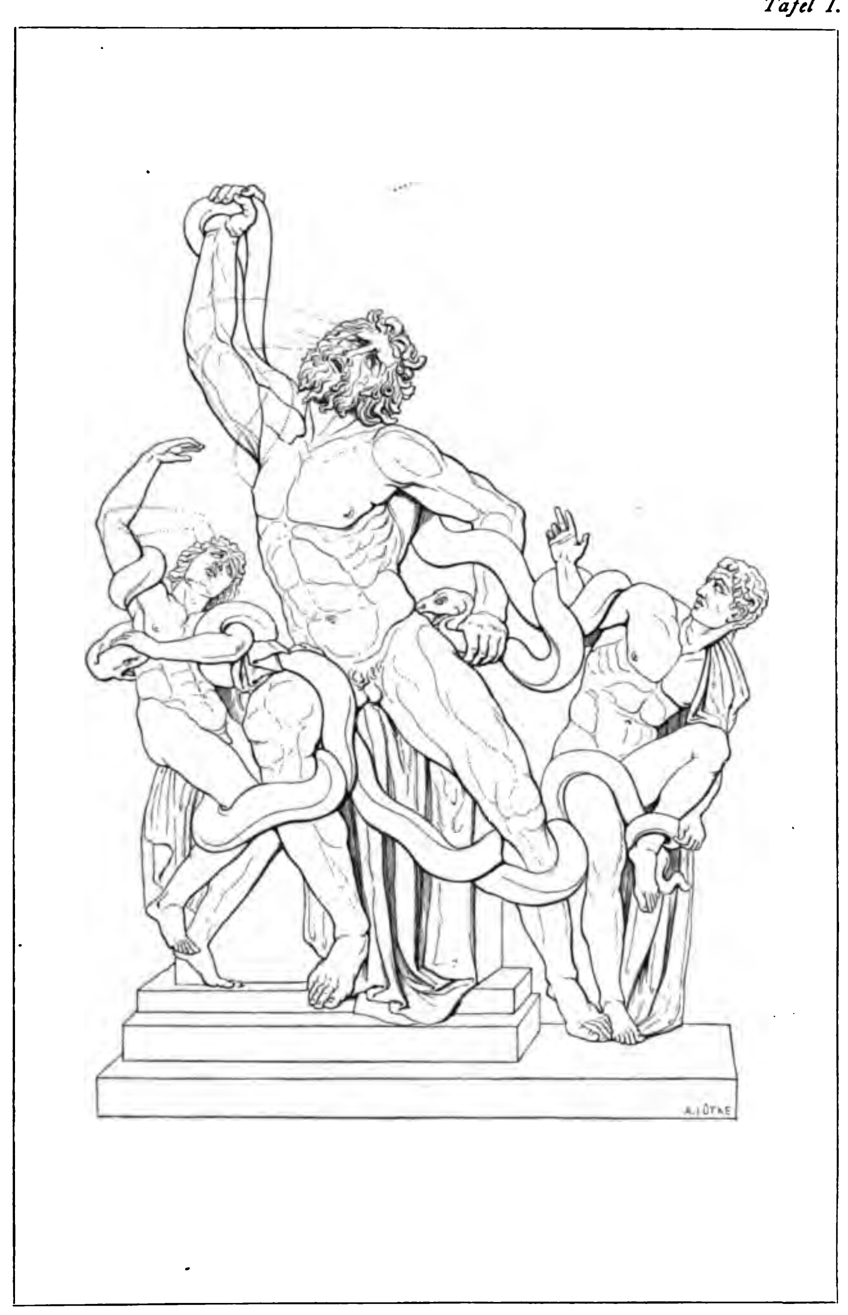












# LESSINGS
# LAOKOON.

HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

HUGO BLÜMNER.

---

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

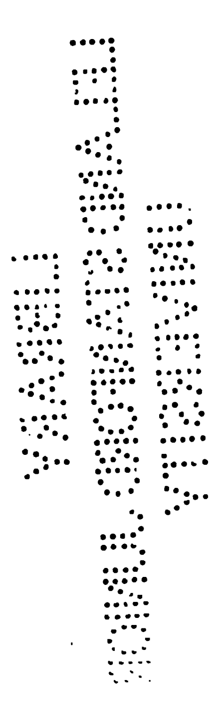
MIT DREI TAFELN.

---

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1880

**Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun.**





MEINEM LIEBEN FREUNDE,

DEM TREUEN HELFER UND BERATHER,

# EMIL GROSSE

IN

MEMEL

ZUGEEIGNET



# Vorwort zur zweiten Auflage.

Als ich vor nahezu vier Jahren die erste Auflage dieses Buches der Oeffentlichkeit übergab, lag es mir fern zu hoffen, daß ich schon nach so kurzer Zeit in die Lage kommen würde, zu einer zweiten Auflage die Vorrede zu schreiben. Wenn nun trotz der am Schluß meines damaligen Vorworts ausgesprochenen Bedenken die Aufnahme meiner Ausgabe eine über Erwartung freundliche gewesen ist, so weiß ich sehr wohl, daß ich diesen Erfolg mehr dem meiner Ausgabe zu Grunde liegenden Gedanken, als der Art, in welcher ich denselben zur Ausführung gebracht, zu danken habe. Mehr als einmal und von den verschiedensten Seiten ist es mir seither, mündlich wie schriftlich, ausgesprochen worden, daß ich durch diese Ausgabe ganz besonders der Lehrerwelt eine willkommene Gabe gebracht habe; gerade von dieser Seite hat mein Buch die eingehendste Berücksichtigung erfahren, sind mir die dankenswerthesten Winke und Nachweise für die zweite Auflage zugegangen. Diese Anerkennung von Seiten meiner ehemaligen Collegen ist mir, wie ich wohl eingestehen darf, ganz besonders erfreulich gewesen. Um so mehr ergreift mich in dem Augenblick, da ich diese zweite Auflage dem Publikum zu übergeben im Begriff bin, ein gewisses Zagen, ob ich mir die kaum gewonnene Gunst nicht wieder verscherzen werde, indem diese neue Auflage von der vorigen ganz bedeutend abweicht und so sehr über die eigentlichen Ziele der Schule herausgreift, daß die Befürchtung, die so beträchtlich vermehrte Fülle des Stoffs möchte manchem weniger willkommen sein, eine sehr naheliegende ist. In der

That ist, wie schon der erste Blick zeigt, diese zweite Auflage von der ersten in jeglicher Hinsicht abweichend. Während die erste Auflage 21 Bogen umfaßte, ist die zweite auf mehr als das Doppelte, auf 48 Bogen angewachsen. Eintheilung, Inhalt, Art der Bearbeitung etc., — alles weist beträchtliche Verschiedenheiten auf; und ich kann und darf es nicht umgehn, eine eingehende Rechtfertigung des von mir diesmal eingeschlagenen Verfahrens vorauszuschicken, damit nicht schon von vornherein meine neue Ausgabe mit dem verdammenden *μέγα βιβλίον, μέγα κακόν* abgethan werde.

Am wenigsten, glaube ich, wird es einer Rechtfertigung bedürfen, daß ich diesmal eine eingehende litterarhistorische Einleitung vorausgeschickt habe. Schon bei der ersten Auflage war es meine ursprüngliche Absicht gewesen, eine solche zu geben; ich hatte den Gedanken später wieder fallen lassen, mit Unrecht, wie ich mich bald überzeugte. Schon früher hatte mein verehrter Freund Emil Grosse in Memel, dessen Verdienste um diese Ausgabe ich noch oft zu rühmen Gelegenheit haben werde, darauf hingewiesen, daß die Geschichte der dem Laokoon zu Grunde liegenden Fragen von Guhrauer in keineswegs erschöpfender Weise, ja sogar nicht ohne einige Irrthümer und Versehen, behandelt worden sei (vgl. Wissensch. Monatsbl. f. 1876 S. 7 ff.); in seiner Recension meiner ersten Ausgabe (Wissensch. Monatsbl. f. 1877 S. 105) — der inhaltreichsten und belehrendsten Besprechung, welche meinem Buche überhaupt zu Theil geworden —, hebt er aufs neue hervor, daß eine eingehende Behandlung dieses Themas noch immer eine dankenswerthe Aufgabe bleibe. So habe ich denn, fußend auf den einschlägigen Untersuchungen, namentlich von Dilthey und von Grosse selbst, und auf denselben weiter bauend, an die Spitze dieser Ausgabe eine ausführliche Einleitung gestellt, in deren erstem Theile die Frage nach den Grenzen der Poesie und der bildenden Kunst, vornehmlich mit Rücksicht auf die Allegorie und die beschreibende Richtung in der Poesie, eingehend vom Alterthum an bis auf Lessing behandelt wird. Wenn ich auch befürchten muß, daß mir hier manches entgangen ist, zumal mir die Litteratur an meinem gegenwärtigen Aufenthaltsorte nur in beschränktem Maße zur Verfügung stand, so hoffe ich doch,

die wichtige Frage nach der eigentlichen Vorgeschichte des Laokoon durch diese Untersuchung um einen Schritt gefördert zu haben. — Der zweite Theil der Einleitung behandelt die Entstehungsgeschichte des Laokoon selbst, so weit sich dieselbe in Lessings Briefwechsel, seiner vorhergehenden litterarischen Thätigkeit und vor allem in dem uns handschriftlich erhaltenen Nachlaß verfolgen läßt. Namentlich die im Nachlaß vorliegenden Entwürfe haben hier eingehende Behandlung erfahren, und ich habe dabei den Versuch gemacht, die chronologische Reihenfolge derselben und ihr Verhältniß untereinander, so weit sich in diesem Punkt ein gewisser Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnen läßt, annähernd zu bestimmen, sowie aus den spärlichen Resten den Inhalt des projektirten zweiten und dritten Theiles des Laokoon zu reconstruiren. — Endlich der dritte Theil der Einleitung giebt eine kurze Geschichte der zeitgenössischen Kritik über Lessings Schrift. Der Eindruck, welchen der Laokoon beim Publikum hervorgebracht, sowie das Mißgeschick, welches wollte, daß gerade in den ersten Jahren dieses unvergängliche Werk in die Hände theils übelwollender, theils unberufener Kritiker fiel, wird in diesem Abschnitt dargelegt, auf die tiefgreifenden Folgen der Lessing'schen Grundsätze in der Kürze hingewiesen. — Auf die Behandlung der im Laokoon erörterten Fragen seitens der neueren Aesthetik resp. auf eine Kritik derselben brauchte ich in der Einleitung nicht einzugehn, da hierfür eben der Commentar bestimmt ist. So viel über die Tendenz der Einleitung.

Eine weitere Veränderung dieser neuen Auflage gegenüber der ersten besteht darin, daß ich nunmehr den Lessingschen Text vollständig vom Commentar getrennt habe. Die Kritik hat sich über diesen Punkt sehr verschiedenartig ausgesprochen: während die Einen den Wechsel zwischen Text und Commentar sehr ansprechend fanden, erklärten ihn die Andern für störend. Indessen waren die Gründe, die mich zur Aenderung meiner früheren Einrichtung bewogen, weniger innerer, als rein äußerlich-praktischer Natur; namentlich die Erwägung, daß ich im Commentar mich leichter auf Stellen des Textes beziehen konnte, wenn derselbe vorher ganz zum Abdruck gebracht war.

Wenn ich hoffen darf, mit dieser Neuerung auf keinen zu

großen Widerstand zu stoßen, so befürchte ich dafür um so größeren — wenigstens von einigen Seiten — betreffs der diesmaligen Einrichtung des Textes. Der Text der ersten Auflage war (abgesehn davon, daß ihn mehrfach Druckfehler entstellten) mit der modernen Orthographie in Uebereinstimmung gebracht; die Interpunktion hielt sich im wesentlichen an die Lessingsche, aber doch nicht ganz consequent. Daß diese Art der Publikation keineswegs als philologisch bezeichnet werden könnte, dessen war ich mir damals gar wohl bewußt; aber theils legte ich bei der ersten Auflage des Buches den Hauptwerth auf den Commentar, während mir die Form des Textes, der in Aller Händen, erst in zweiter Linie stand, theils war damals, wie ich auch in meiner Vorrede bemerkte, eine endgültige Gestaltung des Textes nicht möglich, so lange nicht die noch vorhandene Originalhandschrift des Laokoon aufs neue sorgfältig verglichen worden war. Diese Arbeit ist nun gethan; nicht durch mich, obschon es auch in meiner Absicht lag; sondern mein verehrter Freund, Emil Grosse, welcher von jeher, schon während unseres gemeinschaftlichen Königsberger Aufenthalts, an meinen Laokoon-Bestrebungen den größten Antheil genommen, und den schon lange auch das eigene Interesse dazu getrieben, diese Arbeit zu unternehmen, überhob mich der Mühe, indem er in vierzehntägiger angestrengter Arbeit, freundlichst unterstützt von der Liberalität des gegenwärtigen Besitzers, Herrn Stadtgerichtsrath Lessing in Berlin, das Originalmanuscript nebst dem Correcturexemplar auf das minutiöseste verglich und mir die Collation für die Constituirung des Textes bereitwilligst zur Verfügung stellte. Ueber die Resultate seiner Vergleichung hat Grosse berichtet im Archiv f. Literaturgeschichte, Bd. IX S. 144 ff.; ich entnehme diesem Aufsatz folgende Thatsachen.

Vorhanden ist zunächst die Originalhandschrift, auf 90 Blättern kl. Folio geschrieben, außerdem aber ein vollständiges Correcturexemplar; von einigen Seiten mehrere (drei bis vier) Abzüge, ebenso je zwei von der Vorrede und vom letzten Bogen. Das Correcturexemplar ist zwar von Lessing selbst durchcorrigirt, darf aber doch nicht als Norm gelten: denn 1) hat Lessing manchen Fehler des Setzers übersehen; 2) hat er oft nicht nach der Handschrift, sondern nach Gutdünken corrigirt; 3) hat

er manche Veränderung des Setzers resp. Correctors stehen lassen, obschon dieselbe von seiner eigenen Gewohnheit abwich; 4) zeigen deutliche Spuren, daß auch nach der ersten Correctur noch Veränderungen im Text vorgenommen wurden, sei es von Lessing selbst, sei es von einem andern Corrector, während andererseits bisweilen die vorliegende Correctur schon von der Handschrift so bedeutend abweicht, daß sie unmöglich als die erste betrachtet werden kann.

Es geht daraus hervor, daß man bei Constituirung des Textes nicht in der Lage ist, sich direct an die Handschrift oder an das Correcturexemplar zu halten, sondern, daß man die Feststellung der aufzunehmenden Leseart von den Umständen muß abhängen lassen. Im Allgemeinen nun kann man folgende Regeln aufstellen, und sie sind es, nach denen ich den Text constituirt habe:

I) *Die Lesart von A (Originalhandschrift) ist in a (Correcturexemplar) verändert. Lessing läßt die veränderte Lesart stehn, die so in B (erste Ausgabe) übergeht.* Hier ist:

a) *die Lesart von A wiederherzustellen,* wenn a ohne Noth verändert und Lessing bei der Correctur entweder den Fehler übersehen oder für unwesentlich gehalten hat. Also:

1) *offenbare Druckfehler,* dergleichen ziemlich zahlreich sind,

2) *veränderte Orthographie,* wodurch gerade gewisse Eigenthümlichkeiten der Lessing'schen Orthographie verwischt werden. Hierher gehört namentlich, daß L. in der Regel für den scharfen S-Laut, nach langen wie kurzen Sylben, ß, nur in Fremdwörtern ss schreibt, während a fast überall ss hat, ohne daß L. es verbesserte (vgl. Grosse a. a. O. S. 150). Selbst das Schwanken in der Orthographie gewisser Worte, das sich in A deutlich erkennen läßt, ist charakteristisch und daher wiederherzustellen, so z. B. bloß und blos, leugnen und läugnen, schleudern und schleidern, häuffig und häufig u. dgl. mehr.

3) *Veränderte Interpunktion,* sei es durch Hinzufügen, sei es durch Weglassen, sei es durch Verändern der Interpunktionszeichen; vgl. z. B. 150,5. 218,29 u. s.

4) *Veränderte Wortformen,* darunter oft sehr charak-

teristische, vgl. 168,17. 182,13 (ältrern, Grosse S. 156). 183,31 (des hölzern, Grosse ebd.). 198,4 (fodere). 202,6. 210,22.

5) *Weglassen oder Verändern von Worten*, die der Setzer übersah oder verlas, z. B. 158,30. 168,15. 204,13.

b) *Hingegen ist die Lesart von a gegenüber A anzunehmen*, wenn L. sich verschrieben oder ein Versehen begangen hat, das der Setzer oder ein erster Corrector stillschweigend verbesserte, sodaß L. hier absichtlich die veränderte Lesart stehen ließ. Also:

1) *offenbare Schreibfehler*, z. B. 153,4. 154,27. 171,31. 188,17 etc.

2) *veränderte Orthographie* selten, nur da anzunehmen, wo die in A sich findende bei Lessing ganz ungewöhnlich und daher ein Schreibfehler scheint; z. B. 176,3. 183,8. 187,8.

3) *Veränderte Interpunktion*: sobald ein Versehen Lessings anzunehmen ist, namentlich fehlende Kommata vor Relativsätzen (obgleich auch da nicht immer a gefolgt werden darf), überhaupt aber häufiger da, wo a ein fehlendes Komma ergänzt, als da, wo es ein in A stehendes Zeichen wegläßt. Letzteres ist meist Verderbniß. Wo aber die Veränderung der Interpunktion von A so bedeutend ist, daß sie unmöglich auf willkürliche Correctur des Setzers zurückgeführt werden kann, muß man annehmen, daß hier schon vorher ein Abzug corrigirt und das Betreffende entweder von L. selbst oder mit seiner Einwilligung verändert worden ist. Vgl. z. B. 173,40. 267,26. 306,24.

4) *Veränderte Wortformen resp. Ausdrücke* sind für gewöhnlich nicht aus a anzunehmen; doch giebt es Fälle, wo ähnlich wie bei der Interpunktion die Veränderung von L. selbst resp. mit seiner Zustimmung erfolgt sein muß und daher unbedingt anzunehmen ist, z. B. 151,11. ebd. 13. 154,13. 155,25. 161,2. 195,10. 202,13 u. s.

II. *Die Lesart von A ist in a verändert; Lessing corrigirt in a, seine Correctur (b) geht in B über oder wird auch wohl vom Setzer übersehen (resp. falsch verstanden), sodaß B die Lesart von A wiedergiebt (resp. entstellt).* Hier ist

a) *Lessings Correctur b anzunehmen:*

1) sobald sie mit A übereinstimmt, was selbstverständlich ist.

2) Falls b nicht mit A übereinstimmt, ist b anzunehmen, wenn in A ein Schreibfehler oder sonstiges Versehen sich findet, das L. in a corrigirte; oder

3) wenn L. absichtlich nicht die ursprünglich in A sich findende Form wiederherstellte, weil ihm dieselbe nicht gefiel, sondern eine andere, bessere dafür hinschrieb. Das gilt eben so von Orthographie und Interpunktion, wie von Aenderungen im Ausdruck; vgl. z. B. 211,25. 213,1 u. 3. — Hingegen ist

b) die Lesart der Handschr. A selbst gegenüber der Lessingschen Verbesserung b anzunehmen:

1) wenn Lessings Correctur nur auf dem Druckfehler beruht, d. h. wenn er sich bei derselben nicht an sein Manuscript gehalten, sondern die Correctur der Bequemlichkeit halber möglichst dem Druckfehler angepaßt hat; z. B. 148,25. 158,20. 194,27. 206,34. 208,22. 218,3. 220,6. ebd. 21. 224,1. 255,3. 318,13.

2) wenn Lessing, bei der Absicht die ursprüngliche Lesart von A wiederherzustellen, entweder aus Versehen ungenau, oder, weil ohne Berücksichtigung des Manuscripts, abweichend corrigirt; vgl. 204,33. 208,34. 214,9. 218,26. 245,3. 302,29. 327,22.

III. Die Lesart von A ist in a nicht verändert. Lessing corrigirt, seine Correctur geht in B über. Hier ist in allen Fällen Lessings Correctur beizubehalten; sie geht darauf zurück, daß ihm bei der Correctur eine Schreibweise (Interpunktion, Ausdruck etc.) besser gefiel, als die im Manuscr., und daher ist die Aufnahme der Aenderung geboten. Beispiele hierfür bietet jede Seite.

IV. Die Lesart von A ist in a nicht verändert; Lessing corrigirt, seine Correctur wird aber vom Setzer nicht beachtet (resp. mißverstanden), sodaß B die Lesart von A (resp. eine andere Aenderung als Lessing wollte) wiedergiebt. Hier ist ebenso zu verfahren wie bei II a resp. III: der Correctur Lessings muß zu ihrem Rechte verholfen werden. Vgl. 277,24. 281,10.

V. Die Lesart von A ist in a nicht verändert, steht aber verändert in B, ohne daß diese Veränderung auf eine erhaltene Correctur Lessings zurückginge. Hier lassen sich feste Gesetze über die kritische Methode eigentlich nicht geben. Da das Correcturexemplar die Lesart von A wiedergiebt, die Editio princeps aber nicht, so muß die Lesart der letzteren auf einer Veränderung beruhen, die in einer spätern Correctur erfolgte. Diese spätern Correcturen scheint aber Lessing keineswegs alle allein besorgt zu haben, sondern höchst wahrscheinlich haben ihm dabei die Freunde (Mendelssohn, Nicolai, Ramler) geholfen, sodaß leichtere Aenderungen in Orthographie und Interpunktion auf letztere zurückgeführt werden können (vgl. Grosse S. 155). Sicherheit darüber läßt sich natürlich nicht erlangen; ich habe da, wo ich glaubte, daß ein späterer Corrector ohne Grund verändert hat, die Lesart von A, die L. ja in a unbeanstandet durchgehen ließ, beibehalten; z. B. 178,31. 213,2. 224,24. Wo hingegen die Aenderung zu bedeutend ist, als daß man glauben könnte, ein fremder Corrector habe sich ohne Zustimmung Lessings dieselbe erlauben dürfen (also namentlich bei Aenderung von Wortformen resp. Correcturen inhaltlicher Art), da ist es rathsam, gegen die Autorität von Aa sich an B anzuschließen. So z. B. 154,28. 155,19. 192,10. 219,34. 232,32. 235,27. 245,5. 259,32. Ebenso sind offenbare Schreibfehler aus A bisweilen nach a hinübergenommen, ohne von L. corrigirt zu werden, während sie in B verbessert sind, z. B. 207,39.

VI. Besondere Fälle.

1) A enthält einen Schreibfehler; a verändert, aber nicht so, wie L. beabsichtigt hatte; L. corrigirt, aber unvollständig oder sogar falsch, sodaß weder die Lesart von A noch von b in den Text gesetzt werden kann. Hier hat bisweilen schon B das Richtige, sodaß also ein späterer Corrector das Versehen von b gut machte, vgl. z. B. 146,24 (kürzern und sichrern).

2) Aehnlich ist es, wenn die Lesart von A zwar an sich haltbar ist, L. aber doch eine andere Form vorzog und daher in a corrigirte, jedoch ungenau: auch da hat man sich an b zu halten und die von L. gewünschte Form herzustellen, wenn dies nicht schon B gethan hat; vgl. z. B. 149,5 (die bildenden). 172,4. 211,10.

3) In den Fällen, wo B die irrthümliche Correctur Lessings in a angenommen hat, muß man aus A und b zusammen die von L. beabsichtigte Form herzustellen suchen; vgl. 278.25. 308,7.

4) Ein Schreibfehler in A ist in a und, von L. nicht corrigirt, auch in B übergegangen. Hier ist selbstverständlich zu verbessern, z. B. 173,42. 182,24. 195,21. 201,31. 202,21. 213,11. 217,11. 261,8. 263,2. — Bisweilen bedarf es hier freilich besonderer Erwägung, ob wirklich ein Schreibfehler vorliegt, oder ob die uns auffällige Form nicht beabsichtigt ist. Vgl. z. B. 175.23, wo ich ohne mit dem Dativ beibehalten habe.

5) In den wenigen Bogen, wo zweite Correcturen von Lessings eigner Hand vorliegen, wird man in der Regel diesen folgen müssen; vgl. 147,21. 148,4. 345,18. 346,20. 347,4. Wo aber die Lesart von Aa dem sonstigen Gebrauch Lessings nicht widerspricht, ist es wohl erlaubt, dieselbe selbst der zweiten Correctur entgegen als ursprünglichen Ausdruck seiner Willensmeinung beizubehalten, zumal wenn auch die späteren Bogen Entsprechendes aufweisen; vgl. z. B. 147,29.

Im allgemeinen ist es mein Bestreben gewesen, den Text möglichst in der Gestalt zu geben, in welcher Lessing ihn muthmaßlich gegeben wünschte. Ich habe daher selbst offenbare Irrthümer Lessings in der Regel nicht verbessert, sondern mich damit begnügt, das Richtige in den Anmerkungen am Fuß zu verzeichnen. Nur in einigen Fällen bin ich hiervon abgegangen: bei fremdsprachigen Citaten, wo Lessing zu verschiedenen Malen falsche Formen sich hat zu Schulden kommen lassen und wo ich dann die richtigen dafür einsetzte (wie das schon Lachmann, z. Th. bereits Karl Lessing gethan); und ferner bei den Zahlenangaben einiger Citate. Ich habe nämlich, soweit es mir möglich war, alle Citate, aus älterer wie neuerer Litteratur, die im Laokoon vorkommen, nachverglichen und dabei mehrfach Versehen Lessings in Angabe der Zahlen constatirt, die bisher unbemerkt geblieben waren: diese habe ich denn verbessert in den Text gesetzt. Und endlich habe ich auch diesmal die griechischen Stellen durchweg mit Accenten versehen, wofür ich meine Gründe schon in der ersten Ausgabe dargelegt habe.

So viel über die Gestaltung des Textes; ich hoffe, hierbei auf nicht zu viel Widerspruch zu stoßen, wenn auch im Ein-

zelnen Manche anderer Ansicht sein und hier und da lieber eine von mir verworfene Lesart in den Text aufnehmen werden. Aber die Frage wird nicht ausbleiben: warum so kleinlich verfahren und jeden Schreib- oder Druckfehler notiren? — Warum die Varianten der beiden ersten und der Lachmann'schen Ausgabe mit in der Adnotatio critica zum Abdruck bringen? — Warum überhaupt diesen ganzen Ballast von kritischem Material mit abdrucken, anstatt einfach nach eigener Entscheidung den Text zu gestalten und höchstens an ganz besonders wichtigen oder zweifelhaften Stellen dem Leser das benutzte kritische Material zur Beurtheilung vorzulegen? — Sicherlich sind diese Einwendungen nicht gänzlich ohne Berechtigung; sicherlich wäre es unerträglich, wollte man den ganzen Lessing oder irgend einen andern neuern Schriftsteller — nicht nach der von mir befolgten Methode kritisch behandeln, diese ist vielmehr gewiß die einzig richtige, — aber in der hier gewählten Art publiciren. Indessen meine Entschuldigung — falls ich wirklich einer bedarf — liegt darin, daß eben eine derartige kritische Behandlung bei einem modernen Schriftsteller bisher nur ganz selten stattgefunden hat; daß wir ferner gerade beim Laokoon ein sehr interessantes und belehrendes Beispiel haben, wie der Text eines Schriftstellers schon von der ersten Ausgabe an verdorben ins Publikum kommt und so, selbst trotz der Bemühungen eines Mannes wie Lachmann nicht völlig gereinigt, sich über ein Jahrhundert lang von Abdruck zu Abdruck weiter vererbt; und daß endlich, damit der Leser diese Thatsache in ihrem vollem Umfange erkenne, zugleich aber auch in der Lage sei, das kritische Verfahren des Herausgebers überall zu controlliren, auch die Mittheilung des gesammten kritischen Materials geboten erschien. Eine Auswahl unter letzterem wäre hier zwecklos gewesen: es konnte sich zunächst nur darum handeln, ob entweder bloß der gereinigte Text ohne den Apparat, oder ob er mit dem gesammten kritischen Apparat gegeben werden sollte. Ich zog letzteres vor; nicht auf eigne Faust, sondern in voller Uebereinstimmung und nach vorhergegangenen mündlichen wie schriftlichen Berathungen mit meinem Freunde und Mitarbeiter Emil Grosse. Trotzdem bin ich überzeugt, daß mein Text mit seiner Adnotatio critica nicht verfehlen wird, auf be-

trächtliche Opposition zu stoßen. Ich bin darauf gefaßt; ich weiß im voraus, was man dagegen sagen kann und sagen wird, sagte mir das zum Theil schon lange selbst; und die nicht ausbleibenden Vorwürfe von „Pedanterie, philologischer Hyperakribie, Kleinkrämerei" u. dgl. m. werden mir also keineswegs unerwartet kommen. Meinte doch ein Recensent (Pädag. Archiv Bd. XXI, 1879, S. 77) schon von der ersten Auflage, ich bringe „einen oft gar zu kritischen Apparat herzu" — was wird der gute Mann nun gar erst jetzt sagen! — Vielleicht beruhigt ihn und seine Gesinnungsgenossen einigermaßen meine feierliche Versicherung, daß, sollte diese Ausgabe eine dritte Auflage erleben, dieselbe entweder ganz ohne kritische Noten oder nur mit einer Auswahl solcher erscheinen würde. Nicht aber deswegen, weil ich mein Verfahren schon jetzt als falsch anerkennte, sondern weil ein erneuter Abdruck des gesammten kritischen Materials, das nun in dieser Auflage vorliegt, in einer späteren nicht mehr nöthig wäre, da jeder, der darauf zu recurriren wünscht, hier alles, was er braucht, beisammen findet. Wem aber überhaupt — und es giebt auch solche Käuze — die ganze auf diese Textrevision, auf die Berücksichtigung jeder orthographischen Eigenthümlichkeit, jedes Kommas u. s. w. verwandte Mühe als verlorne Zeit erscheinen sollte, den verweise ich auf das, was Lessing selbst im Leben des Sophokles sagt: „Man gewinne einen [alten] Schriftsteller nur erst lieb, und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, hört auf, uns gleichgültig zu sein."

Mehrfach geäußerten Wünschen Folge leistend habe ich sodann nach dem Text den gesammten Nachlaß zum Laokoon zum Abdruck gebracht. Es ist bekannt, daß zuerst Lessings Bruder Karl in seiner zweiten Auflage des Laokoon v. J. 1788 Verschiedenes aus dem, was handschriftlich ihm vorlag, in willkürlicher Anordnung mitgetheilt hat; daß sodann Lachmann, welchem die betreffenden Papiere zugänglich waren, eine umfassendere Auswahl daraus getroffen und im Bd. XI mitgetheilt hat, welche Maltzahn seinerseits abdruckt; und daß dann die vollständigste Publikation des gesammten vorhandenen Nachlasses in der Hempelschen Ausgabe erfolgt ist. (Ueber das Thatsächliche bei diesen Publikationen, namentlich über Lachmanns

Verfahren, handelt eingehend Grosse a. a. O. S. 157 ff.) Es sind das vornehmlich Entwürfe, welche der definitiven Fassung des ersten Theiles vorausgehen, ein Entwurf zur Fortsetzung, Materialien sowohl für den ersten als für die beabsichtigten folgenden Theile, Collectaneen aus verschiedenen wissenschaftlichen Werken, Nachträge, Verbesserungen, vereinzelte Notizen u. s. w. Bei sehr vielem kann man gar nicht mehr die Beziehung constatiren, in der es zum Laokoon steht oder in die es mit ihm gesetzt werden sollte; manches scheint auch eher Material für die antiquarischen Briefe, als für den Laokoon zu sein, doch habe ich auch dies vom Abdruck nicht ausschließen wollen, da ja sowohl die erschienenen antiquarischen Briefe als die Entwürfe zu ihrer Fortsetzung nicht wenig im Laokoon behandelte Fragen aufnehmen und weiter führen. Ueber das Aeußerliche dieses Nachlasses, Papier, Format u. dgl. m. ist berichtet in der Hempel'schen Ausgabe VI, 178 ff. und neuerdings von Grosse a. a. O. 163 ff., sodaß ich hierauf nicht mehr einzugehen brauche. Grosse hat auch diesen gesammten Nachlaß (mit Ausnahme der Noten von Mendelssohn und Nicolai) nachverglichen und die Abweichungen vom Hempel'schen Text S. 167 ff. mitgetheilt. Auf Grund seiner Vergleichung habe ich den Nachlaß abdrucken lassen, am Fuß aber nicht alle, sondern nur die wichtigsten Abweichungen vom Hempel'schen Text mitgetheilt; und da ich zu diesem Nachlaß begreiflicherweise keinen eigenen Commentar gebe, so habe ich einige erklärende Notizen, wesentlich bibliographischer Art, ebenfalls an den Fuß verwiesen. — Was dann die Anordnung anlangt (vgl. den Vorschlag von Grosse auf S. 166), so habe ich, da das gesammte Material bei Hempel in der Gestalt, wie es sich in Lessings Papieren findet, mitgetheilt ist, es für den Zweck der vorliegenden Ausgabe angemessener erachtet, bis auf die Entwürfe, welche selbstverständlich in ihrem ungetrennten Zusammenhange mitgetheilt werden mußten, die einzelnen Abschnitte oder Bemerkungen zu trennen und so anzuordnen, wie sie dem Gang des Laokoon resp. der beabsichtigten Fortsetzung entsprechen. Der Vollständigkeit wegen habe ich hierbei nicht bloß den bei Hempel mitgetheilten Nachlaß, sondern auch die auf den Laokoon bezüglichen Stellen aus den Entwürfen für die Fortsetzung der anti-

quarischen Briefe und aus den Collectaneen mit herangezogen (wie das z. Th. schon Gosche in seiner Ausgabe gethan hat). Das in Breslau auf der Stadtbibliothek befindliche Manuscript der Collectanea habe ich zu diesem Behufe in den entsprechenden Partien aufs neue verglichen. Ich habe die Fragmente nun in der Weise zum Abdruck gebracht, daß ich dieselben in vier Abtheilungen trennte. Die erste A enthält die Entwürfe, sowohl die auf das ganze Werk, als den auf den zweiten Theil berechneten. Die zweite Abtheilung B bringt alles, was in Beziehung steht mit dem Material des ersten Theiles, sowohl solche Notizen, welche bei der Ausarbeitung dieses Theiles gemacht und dann in denselben verarbeitet worden sind, als solche, welche erst nach Erscheinen des ersten Theiles entstanden sind und Ergänzungen oder Erweiterungen bieten. Die dritte Abtheilung C bietet das Material, welches sich auf die Entwürfe bezieht, vornehmlich also darauf berechnet war, in der Fortsetzung des Werkes verwerthet zu werden, während in der vierten Abtheilung D allerlei andere Notizen, welche sich unter die andern Rubriken nicht einreihen lassen, sowie die Excerpte und Notizen aus größeren Werken, wie Richardson, Spence, Montfaucon, Aufnahme gefunden haben. — Da gegenwärtig wohl die Hempel'sche Ausgabe als die verbreitetste von allen neueren Lessingausgaben betrachtet werden darf, so halte ich es nicht für überflüssig, hier eine tabellarische Uebersicht über die von mir gewählte Anordnung im Verhältniß zu der von Hempel zu geben:

| Hempel Fragment No.: | | Hempel Fragment No. | |
|---|---|---|---|
| 1 | = A 2. | 6,14 | = B 23. |
| 2 | = A 3. | 6,15 | = D 6 l. |
| 3 | = A 4. | 7,1 | = B 27. |
| 4 | = A 5. | 7,2 | = B 30. |
| 5 a. b | = A 1. a. b. | 7,3 | = B 28. |
| 5 c | = B 26 D 5. | 7,4—9 | = D 7 a—f. |
| 6,1—6 | = D 6 a—f. | 7,10 | = B 36. |
| 6,7 | = B 21. | 7,11 | = B 24. |
| 6,8 | = B 35. | 7,12—14 | = D 7 g—i. |
| 6,9 | = D 6 g. | 7,15 | = B 29. |
| 6,10 | = B 33. | 7,16. 17 | = D 7 k. l. |
| 6,11 | = D 6 h. | 7,18 | = B 31. |
| 6,12 | = C 1. D 6 i. | 7,19 | = D 7 m. |
| 6,13 | = D 6 k. | 7,20 | = B 25. |

Hempel Fragment No.
7,21 = D 7 n.
7,22 = B 37.
7,23 = D 7 o.
7,24 = B 38.
7,25—30 = D 7 p—u.
8 a = B 14 D 8.
8 b = B 39.
8 c = B 15. 18. 19.
9 = B 6.
10 a = C 7.
10 b = C 8.
11 a = C 4.
11 b = C 10.
11 c = C q.
11 d = D 1.
12 = C 11.
13 = C 12.
14 = C 13.
15 = C 5.
16 = C 3.
17 = D 2.
18 = C 2.
19 = D 3.
20 = B 32.
21 = C 6.
22 = D 4.

Hempel Fragment No.
23 a = B 40.
23 b = B 12. B. 8.
24 = B 16.
25 = D 9.
26 = D 10.
27 = D 11.
28 = D 12.
29 a = B 7. B 17. D 13.
29 b = D 14.
30 = B 1.

Außerdem: Collectanea:
S. 190 der Handschr. = D 4.
S. 295 „ „ = B 9.
S. 302 „ „ = B 20.
S. 329 „ „ = B 22.
S. 426 „ „ = D 15.
S. 453 „ „ = B 3.
S. 491 „ „ = B 10.
S. 497 „ „ = B 2.
S. 556 „ „ = D 17.
S. 557 „ „ = D 16.
Antiqu. Br. Entw. 67 = B 4.
„ „ „ 68 = B 5.
„ „ „ 69 = B 11.
„ „ „ 71 = B 13.

Es folgt sodann der Commentar, welcher ebenfalls gegenüber der ersten Auflage Umgestaltung und Erweiterung erfahren hat. Die wesentlichsten Zusätze beziehen sich auf das sprachliche Gebiet. Ich hatte diese Seite des Lessingschen Textes in meiner ersten Ausgabe vollständig bei Seite gelassen; wenn ich sie diesmal hineinzog, so geschah es vornehmlich, um den Wünschen mehrerer geschätzter Freunde nachzukommen: wobei ich aber von vornherein bemerke, daß es mir als klassischem Philologen fern liegt, auf diesem Gebiete eigene, erschöpfende Untersuchungen bieten zu wollen. Ich habe mich nur bemüht, hier auf Eigenthümlichkeiten der damaligen oder speciell der Lessingschen Sprache hinzuweisen, Belegstellen namentlich aus Lessing selbst, und in einigen Punkten die Parallelstellen aus dem Laokoon selbst vollständig beizubringen. Der Lehrer, welcher in den höheren Klassen hinlänglich Gelegenheit hat, auch

andere Schriften Lessings mit den Schülern zu lesen, wird leicht in der Lage sein, nach dieser Richtung hin weitere Beobachtungen anzustellen resp. die Schüler zu solchen anzuleiten. Das Buch von Lehmann (Forschungen über Lessings Sprache. Braunschweig 1875), so dankenswerth dasselbe ist, kann doch nur als ein Versuch gelten; die Aufgabe, Lessings sprachliche und stilistische Eigenthümlichkeiten eingehend zu behandeln, ist immer noch nicht gelöst und harrt, wahrlich „des Schweißes der Edeln werth", eines würdigen Bearbeiters. — Sonstige Erweiterungen des Commentars beziehen sich im wesentlichen auf Erklärung schwierigerer Partien oder geben Nachträge und Verbesserungen. Einzelnes konnte diesmal, als schon in der Einleitung behandelt, aus dem Commentar wegbleiben; eben so sind die biographischen Notizen über die im Text genannten Persönlichkeiten fast durchweg aus dem Commentar in das Register verwiesen worden, gemäß einer von Grosse ausgesprochenen Anregung. Im Ganzen hoffe ich, daß auch der Commentar Zeugniß davon ablegen wird, wie sehr ich bemüht gewesen bin, in dieser zweiten Auflage den mannichfaltigen Wünschen, die in dieser Hinsicht ausgesprochen worden sind, möglichst gerecht zu werden.

Der Anhang bietet zunächst die mit Recht berühmte treffliche Besprechung des Laokoon von Garve; auch hiermit glaube ich einem mehrfach ausgesprochenen Wunsche zu genügen. Der Abdruck des bezeichneten Aufsatzes ist nach dem ersten Druck, mit Berücksichtigung des Wiederabdrucks in Garve's gesammelten Schriften, erfolgt. Sodann folgt ein kleiner Excurs über die anderweitigen antiken Darstellungen der Laokoon-Sage (abgesehen von der vaticanischen Gruppe). Ich hatte diesen Punkt in der ersten Ausgabe nur kurz erörtert, die Wichtigkeit desselben aber für die Frage nach der Entstehungszeit der Gruppe, so wie der Umstand, daß (wie ich von mehreren Seiten erfahren) dieses Thema in höheren Lehranstalten Gegenstand von Erörterungen, selbst von schriftlichen Aufsätzen geworden ist, hat mich bewogen, diesmal mich etwas ausführlicher darüber auszusprechen, um so mehr, als durch mehrere in den letzten Jahren erschienene Aufsätze gerade diese Frage nach der Bedeutung der anderweitigen Darstellungen für die Entstehungszeit der vaticanischen

Gruppe wieder mehr in den Vordergrund getreten ist. — Drittens endlich folgt die schon in der ersten Auflage gegebene Uebersicht der Litteratur über die Laokoongruppe, durch einiges neu Hinzugekommene erweitert. Es lag anfänglich in meiner Absicht, auch eine bibliographische Uebersicht über die Litteratur des Lessingschen Laokoon zu geben, d. h. vornehmlich die wichtigsten Ausgaben, Uebersetzungen, Erläuterungsschriften zusammenzustellen. Da es mir aber unmöglich war, hier etwas nur leidlich Vollständiges zu bieten, indem ich namentlich über die Erzeugnisse des außerdeutschen Buchhandels keine sichern Notizen erhalten konnte, mußte dieser Plan wieder fallen gelassen werden.

Den Beschluß des Werkes machen die Register, auf welche ich, einem schon früher mehrfach von mir ausgesprochenen Grundsatze folgend, daß ein Buch ohne gutes Register heutzutage eine Beleidigung des Publikums sei, besondere Sorgfalt verwendet habe. Das Personenregister enthält alle im Text oder im Nachlaß zum Laokoon, zum Theil auch die in der Einleitung und im Commentar erwähnten historischen Persönlichkeiten *) (abgesehen von noch lebenden), während die mythischen oder sonstigen Persönlichkeiten im zweiten, sachlichen Register Aufnahme gefunden haben. Dem Personenregister sind kurze biographische Notizen über die einzelnen Persönlichkeiten beigegeben, in der Regel ganz knapp gefaßt, nur Ort und Zeit von Geburt und Tod, außerdem etwa noch den Beruf oder die sonstige Bedeutung der Person angebend. Der Gleichmäßigkeit halber war es nicht zu umgehn, hier auch bei Persönlichkeiten, deren Lebensumstände und Chronologie allbekannt sind, nicht anders zu verfahren, als bei weniger bekannten, höchstens noch etwas knapper. Ich sage dies ausdrücklich, um mich gegen den Vorwurf zu verwahren, ich sei hier in denselben Fehler verfallen, den ich in der Vorrede der ersten Auflage an Cosack gerügt habe. Uebrigens kann ich es nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit hier ausdrücklich zu

---

*) Daß in diesem Register Homer steht, während Christus nicht in diesem, sondern im zweiten Register zu finden ist, bedarf wohl keiner Rechtfertigung, da jener stets im Laokoon als historische Persönlichkeit behandelt, dieser aber nur als Gegenstand von Kunstwerken genannt ist.

bemerken, wie leid es mir thut, daß Cosack meinen Hinweis auf seine Ausgabe als abschätziges Urtheil aufgefaßt und sich darüber (im Vorwort zu seinen sehr verdienstvollen „Materialien zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie") in etwas pikirtem Tone geäußert hat; nichts desto weniger kann ich nicht umhin, die Benutzung seiner Ausgabe auf der „obersten Stufe höherer Lehranstalten" auch jetzt noch für nicht empfehlenswerth zu halten.

Die Abbildungen sind dieselben geblieben, doch ist das pompejanische Wandgemälde, das bei der ersten Auflage nur nach einer mangelhaften Aufnahme reproducirt werden konnte, diesmal nach der zuverlässigen Abbildung in den Annalen des Instituts neu geschnitten worden.

Schließlich bitte ich, vor dem Gebrauche des Buches noch folgende Verbesserungen resp. Ergänzungen nachzutragen:

S. 29. Daß das Buch Webb's wenigstens später Lessing wohlbekannt war, zeigt der Schluß des 11. antiqu. Briefes.

S. 32 lies: James Harris, anstatt John Harris.

S. 45. Daß Lessing Diderots Lettre sur les sourds et muets kannte, zeigt die von ihm verfaßte Recension dieser Schrift, s. Werke III, 224 (229); und vgl. ebd. 328 (331).

S. 57 lies: Chr. Ludw. v. Hagedorn, anst. Chr. Friedr. v. Hagedorn.

S. 76 Z. 23 lies Freunde anstatt Freude.

S. 140 im Motto lies ἢ anstatt ἦ.

S. 212 Z. 30 lies: p. 240 anst. p. 242 und füge in der Anmerkung hinzu: p. 242 AO, aber irrthümlich (vgl. d. Comm. z. d. St.)

S. 292 Z. 9 lies körperlicher anst. hörperlicher.

S. 460 ist im Titel beide Male aus Versehen „M. A. p. 370" mit abgedruckt worden; diese Notiz rührt natürlich erst von Karl Lessing her, der diesen Hinweis auf seine zweite Auflage des Laokoon in den Collectaneen-Codex eintrug.

S. 475 Z. 17 v. o. lies Bacchus anst. Bachus.

S. 577. Ueber Darstellung des Todes in der griechischen Kunst ist neuerdings gehandelt von C. Robert in dem während des Druckes dieser Ausgabe erschienenen 39. Progr. zum Winckelmannsfeste der archaeol. Gesellsch. in Berlin f. 1879,

„Thanatos" betitelt. Hier ist vornehmlich die Darstellung von Thanatos und Hypnos auf griechischen Vasen mit Vorstellung der Bestattung des Sarpedon und die entsprechende, aber auf allgemein menschliches Gebiet übertragene auf attischen Lekythen erörtert, woraus sich für die beste Zeit der griechischen Kunst die Auffassung des Thanatos als ernsten, bärtigen Mannes im Gegensatz zu dem im Jünglingsalter aufgefaßten Hypnos ergiebt. Verwandt ist die Darstellung des Thanatos an der schönen ephesischen Säule im Britischen Museum, nur daß hier aus dem mild-ernsten Manne ein schwermüthiger Jüngling geworden ist. Den Uebergang zu der auf römischen Monumenten üblichen Auffassung des Todes als eines knabenhaften Genius mit weichem Ausdruck vollzog vermuthlich die alexandrinische Kunst.

S. 593 Z. 4 v. u. streiche „besonders."

S. 644. In einem soeben erschienenen Aufsatze von K. Lange im Rhein. Mus. f. Philologie f. 1880 S. 110 ff. wird die Behauptung aufgestellt, daß Christodor bei dem größten Theile der von ihm beschriebenen Statuen ganz willkürliche Benennungen für dieselben erfunden habe. So wären auch die Statuen jener angeblichen Trojaner weiter nichts als vier nebeneinander stehende Portraitstatuen alter Männer gewesen, Christodor habe sie erst Panthoos, Thymoites, Lampos und Klytios getauft, indem er dabei die Reihenfolge beibehielt, in der Homer Il. III, 146 die Aeltesten aufführt. Es ist hier nicht der Ort, auf die auf den ersten Blick bestechende, mir aber bei näherer Betrachtung doch unwahrscheinliche Hypothese Lange's näher einzugehn.

Andere, kleinere Versehen wird der Leser leicht selbst verbessern können; ich bitte, dieselben sowie gewisse Ungleichheiten in der Orthographie (namentlich von Fremdwörtern) mit der langen Dauer des Druckes, der sich ein ganzes Jahr hingezogen, und mit meiner Entfernung vom Druckort entschuldigen zu wollen.

Möge — dies ist der Wunsch, mit dem ich diese neue Auflage der Oeffentlichkeit übergebe — meine Ausgabe auch in ihrer veränderten Gestalt den alten Freunden willkommen sein und sich recht viel neue dazu erwerben!

Zürich im März 1880.

**Hugo Blümner.**

# Inhaltsangabe.

*) Die Inhaltsangaben der einzelnen Abschnitte sind der zweiten Ausgabe des Laokoon, von Karl Lessing, Berlin 1788, entnommen.

# Einleitung.

# Einleitung.

## I.

„Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun." Mit diesen Worten stellt Lessing in der Vorrede zum Laokoon die weise Mäßigung, mit welcher die Alten das Verhältniß der bildenden zu den redenden Künsten erörtert haben, den neueren, zu seiner Zeit allgemein verbreiteten Theorieen über diesen Gegenstand gegenüber. Treten wir aber näher heran, sehen wir uns in den erhaltenen Schriften der Alten nach ihren aesthetischen Theorieen um, so finden wir zu unserer Verwunderung, daß eine wirkliche Theorie der Künste, ein aesthetisches System, wenn man es so nennen soll, niemals bei ihnen existirt hat. Von dieser Verwunderung kommen wir freilich bald zurück, wenn wir in den Grund dieses Mangels einzudringen suchen. Wie der Künstler — der wahre Künstler von Gottes Gnaden — zwar mit Bewußtsein schafft und sich sein Ziel wohl vor Augen hält, aber doch sich in seinem Schaffen nicht an abstrahirte Gesetze bindet, sich nicht Rechenschaft davon ablegt, ob das Erzeugniß seines Genius mit gewissen, a priori festgesetzten Theorieen stimmt, so kann man es vom gesammten classischen Alterthum, und vom griechischen vornehmlich, behaupten, daß ihm das Reflektiren über die Kunst verhältnißmäßig fern lag, weil es eben selbst durch und durch künstlerisch angelegt und durchdrungen war, und daß eben deswegen in den Schriften der Alten zwar die wichtigsten Probleme der Aesthetik bereits enthalten, aber nirgends ein vollständig durchgeführtes System derselben von ihnen gegeben worden ist. Zu der Zeit, da die Künste, die bildenden wie die Poesie, ihre höchste Blüthe erreichen, zur Zeit eines Phidias und

Polyklet, eines Aeschylus und Sophokles, ist von selbständigem Nachdenken über die Kunst sicherlich wenig die Rede gewesen, und es nimmt sich seltsam genug aus, wenn ein neuerer Dichter[1] Bildhauer und Maler aus jenen Tagen lange kunsttheoretische Gespräche führen läßt. Das Reflektiren über die Kunst beginnt streng genommen erst mit der Zeit, da die Blüthe der Kunst bereits vorüber ist, mit Aristoteles; alles, was vorher auf diesem Gebiete geschrieben wird, kann kaum als Anfang betrachtet werden. Und auch das, was von Aristoteles und nach ihm in aesthetischen Fragen geleistet wird, könnte uns auf den ersten Blick leicht dazu verleiten, dem an der Spitze stehenden Ausspruch Lessing's unsere Zustimmung zu versagen. Wir sind gewöhnt, die Werke der Kunst als Schöpfungen der freiwaltenden Phantasie zu betrachten; wie fremdartig muß es uns daher anmuthen, wenn wir sehen, daß das gesammte Alterthum, indem es die Künste als nachahmende bezeichnete, ihnen eine, wie es zunächst scheinen könnte, niedrigere Stufe anwies, sie aus dem Gebiete des Idealen in die gemeinere Sphäre der Wirklichkeit herabdrückte. Wenn wir aber andrerseits wieder betrachten, was die Alten auf jedem Gebiet der schönen Künste geleistet, wie gerade die ideale Seite des Schaffens immer und überall als das Höchste der Kunstleistung hervortritt, wie Publikum und Kritik alles, was auch nur von fern Hinneigung zum Realismus verräth, verurtheilt: so muß uns dies von selbst gegen jenen ersten Eindruck, den wir durch die gemeinschaftliche Bezeichnung der Künste als nachahmende empfangen haben, mißtrauisch machen, um so mehr, wenn wir sehen, daß die Alten bei ihrer Kunstphilosophie nicht von der abstrakten Spekulation, von aprioristischen Begriffsbestimmungen, sondern vom „goldenen Baum des Lebens" ausgehen, daß sie ihre aesthetischen Principien gerade aus den Kunstwerken selbst, die sie von allen Seiten umgeben, heraus entwickeln. Und so zeigt sich denn auch bei eingehenderer Betrachtung, daß, wenn die Alten die Künste als nachahmende bezeichnen, sie als Gegenstände der Nachahmung nicht etwa allein die Objekte der wirklichen, uns umgebenden materiellen Welt verstehen, sondern auch, ja vor-

[1] Robert Hamerling in seiner „Aspasia."

nehmlich jene idealen Formen, welche nicht willkürlich erfundene, abstrakte Vorstellungen sind, sondern auf der Grundlage einer ununterbrochenen lebendigen Naturanschauung beruhen.[1]

Wenn wir uns nun in der alten Literatur nach den Ansichten der Alten über das Verhältniß der Künste untereinander, speciell der bildenden Künste zur Poesie, umsehen, so sind es vor den Aeußerungen der Philosophen die Aussprüche zweier Dichter, die wir hier namhaft zu machen haben. Der eine derselben, obschon nichts als ein geistreiches Aperçu, darf hier schon deswegen nicht übergangen werden, weil Lessing in der Vorrede seiner in bemerkenswerther Weise gedacht hat. Das ist jener Ausspruch des Simonides von Keos, „daß die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei."[2] Lessing sagt von dieser „blendenden Antithese" (welche für eine spätere Zeit zu einem ähnlichen Schlagwort geworden ist, wie in neuerer Zeit Schlegels Bezeichnung der Architektur als „gefrorne Musik"); „ihr wahrer Theil sei so einleuchtend, daß man darüber das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führe, übersehen zu müssen glaubte." Wohl möglich, daß Simonides dabei mehr an die Wirkung beider Künste, als an die Mittel, deren sie sich bedienen, dachte: uns fehlt heut die Möglichkeit, zu beurtheilen, wie er seinen Ausspruch verstanden wissen wollte, da wir den Zusammenhang, in welchem er gethan worden, nicht mehr kennen. Bei weitem werthvoller ist daher für uns eine Anekdote, welche von einem zuverlässigen Autor[3] über Sophokles erzählt wird. Sophokles habe einst, heißt es, in einer Gesellschaft auf einen schönen Knaben, der ihnen bei Tisch aufwartete und über eine Liebkosung des, jugendlichen Reizen leicht zugänglichen Dichters lieblich erröthete, den Vers des Phrynichus angewandt: „Von Purpurwangen strahlt das Licht der Liebe." Von einem anwesenden Schulmeister darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Vers nicht gut sei, weil, wenn ein Maler wirklich purpurne Wangen malen wollte, dies unschön

---

[1] Vgl. Creuzer, Deutsche Schriften II, 62 ff. Ed. Müller, Theorie d. Kunst b. d. A. I, 5. O. Müller, Archaeologie [3], p. 468. Guhrauer, Lessing II, 1, 63 fg.

[2] Nach Plut. de glor. Athen. 3 p. 346 F.: *τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει (Σιμωνίδης), τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.*

[3] Ion bei Athen. XIII, p. 603 E sqq.

sein würde und man doch etwas Schönes nicht mit etwas Unschönem vergleichen dürfe, widerlegt Sophokles den Pedanten, indem er ihm einen Vers des Simonides anführt, in welchem der Purpurmund einer Jungfrau vorkommt, namentlich aber, indem er auf die homerischen Epitheta verweist: ein χρυσοκόμας Ἀπόλλων dürfte vom Maler auch nicht mit goldenen Haaren gemalt werden; und wenn ein Maler der ῥοδοδάκτυλος Ἠώς wirklich rosenfarbige Finger malen wollte, so würde er die Hände eines Purpurfärbers, nicht die eines schönen Weibes malen. Diese Anekdote, deren Wahrhaftigkeit zu bezweifeln wir keinen Grund haben, legt deutliches Zeugniß davon ab, welche richtige Anschauung der Dichter von dem Verhältniß der beiden Künste, um die es sich in diesem Gespräch handelt, gehabt hat. Denn offenbar liegt in seinen Worten der Sinn, daß der Dichter, dessen Bild nur die Phantasie, nicht das Auge erfaßt, sich ganz anderer, stärkerer Züge bedienen darf, als der Maler, zumal die Bilder der Phantasie an Lebhaftigkeit immer hinter denen der sinnlichen Anschauung zurückbleiben, so daß, um der Lebhaftigkeit der sinnlichen Anschauung einigermaßen nahe zu kommen, schon mit sehr starken Reizen auf die Phantasie gewirkt werden muß.[1]

Wenn wir nun von diesen und andern vereinzelten, nicht im Zusammenhang einer philosophisch-aesthetischen Entwicklung stehenden Aeußerungen, deren wir aus späterer Zeit noch mehrere anführen werden, absehen, so ist jenes Princip, wonach die schönen Künste als nachahmende bezeichnet werden, die einzige Antwort, welche wir auf die Frage, inwieweit die Alten bereits die Grenzen der Poesie und der bildenden Künste und ihr gegenseitiges Verhältniß zum Gegenstand der Speculation gemacht, erhalten. Wir finden diese Lehre, daß die schönen Künste insgesammt auf der Nachahmung beruhen, zuerst dargelegt bei Plato.[2] Der erste, der diese Benennung der Künste als mimetische gebrauchte, war er wohl nicht, denn er wendet sie mehrfach ohne jegliche Andeutung, wie er sie verstanden wissen

[1] Vgl. Ed. Müller, Theorie der Kunst bei den Alten, I, 19.

[2] Ed. Müller a. a. O. I, 28 ff. G. Abeken, de Μιμήσεως apud Platonem et Aristotelem notione, Gottingae 1836 (mir unzugänglich). Vgl. Zimmermann, Gesch. d. Aesthetik, S. 5 ff. Schasler, Krit. Gesch. d. Aesthetik I, 92 ff.

wolle, an;[1] aber er war wohl der erste, welcher diesen Gedanken näher ausführte. Zu diesen nachahmenden Künsten, welche mit den hervorbringenden in Gegensatz gestellt werden, gehören nun diejenigen, welche durch Gestalt und Farbe nachahmen — die bildenden also —, und die musischen, nicht bloß die Poesie, sondern nicht minder die Schauspielkunst, die Orchestik, die Musik.[2] Die Stellung aber, welche Plato den bildenden Künsten anweist, ist eine sehr untergeordnete; denn sie, wie auch die andern nachahmenden Künste bringen nach ihm, gleich Gauklern und Taschenspielern, nur Scheinbilder der Dinge hervor;[3] und ihre Schöpfungen stehen deshalb unter denen der wirklich hervorbringenden Künste, wie Landbau, Weberei, Verfertigung von allerlei Geräthen u. s. w.[4] Auch wenn Plato anderwärts dreierlei Arten von Künsten unterscheidet, ausser denen des Hervorbringens und Nachahmens auch noch die des Gebrauchs, erhalten die nachahmenden den untersten Platz, weil mit ihnen nur eine unsichere Meinung über die Beschaffenheit der Dinge, welche nachgebildet werden, verbunden ist; denn nicht wie die hervorbringenden Künste nehmen sie die Urbilder der Dinge, die Ideen, zum Muster, sondern ihre Vorbilder sind erst wieder die Abbilder der Ideen, sodaß sie streng genommen nur ein Scheinbild nachahmen.[5] — Es ist nicht unsere Aufgabe, zu untersuchen, wie Plato, der doch wie nur irgend ein Künstler oder Dichter der Griechen von hellenischem Schönheitssinn erfüllt und selbst von hoher dichterischer, plastisch gestaltender Schaffungsgabe war, dazu kam, gerade den schönen Künsten diese niedrige Stellung anzuweisen; es genügt uns hier, daß über das Verhältniß der nachahmenden Künste untereinander, speciell über das der bildenden Künste zur Poesie, sich bei ihm noch keine einzige Andeutung findet.

Gleich Plato betrachtet auch Aristoteles[6] die Kunst vom Standpunkt der Nachahmung aus; aber die Stellung, welche

[1] Sophist. p. 219 B. Phaedr. p. 248 E.
[2] Republ. II, p. 373 B. Legg. II, p. 668 B sqq.; cf. Epinom. p. 975 D. Die Baukunst gehört als hervorbringende Kunst nicht unter die nachahmenden.
[3] Soph. p. 234 sq.
[4] Legg. X, 889 E.
[5] Rep. X, 568; cf. p. 600 E.
[6] E. Müller II, 1 ff. Zimmermann 55 ff. Schasler 136 ff., 191 ff.

dieser Philosoph den nachahmenden Künsten anweist, ist eine gänzlich veränderte. Nicht, um ihnen im Vergleich zu den werkthätigen Künsten einen untergeordneten Rang anzuweisen, behält er die vorgefundene Benennung bei, sondern weil er die psychologische Erklärung des Ursprungs der höheren Kunstthätigkeit und der Wirkungen, welche die Werke der Kunst auf die Seele ausüben, vornehmlich in der nachahmenden Natur fand. Dem Menschen ist ebenso der Trieb zum Nachahmen eingepflanzt, als die Lust am Nachgeahmten; und dies erklärt ebenso die Entstehung der nachahmenden Künste, als das Vergnügen, welches ihre Schöpfungen bereiten.[1] Die verschiedenen Arten der Nachahmung ergeben für Aristoteles auch die Eintheilung der Künste. Die einfachste Eintheilung ist die, welche auf der Berücksichtigung der Mittel der Nachahmung dessen, womit und wodurch man nachahmt, beruht; einen zweiten Eintheilungsgrund können die Gegenstände der Nachahmung abgeben; eine dritte Eintheilung aber beruht auf der Art und Weise der Nachahmung, doch wird diese von Aristoteles nur auf die Poesie angewandt. Anderwärts gründet er eine Eintheilung der Künste darauf, daß nur ein Theil derselben Gemüthsstimmungen oder Gemüthsbewegungen wirklich nachahme oder ausdrücke, ein anderer sie durch äußere Zeichen nur ahnen oder errathen lasse.[2] Sein eigentliches aesthetisches System aber, wenn man schon von einem solchen bei ihm reden darf, begründete er auf die Untersuchung der Mittel, vermöge deren die einzelnen Künste wirken, um hieraus die Gesetze zu abstrahiren, unter denen eine jede Kunst für sich ihre höchsten Wirkungen erzielen kann. Leider sind wir bei dem trümmerhaften Zustande, in dem uns die Poetik erhalten ist, nicht mehr im Stande zu beurtheilen, wie Aristoteles dies Problem im einzelnen gelöst hat. Seine Eintheilung auf Grund der Nachahmungsmittel ist diese: Künste, welche durch Farbe und Gestalt, solche, die durch die Stimme, und die, welche durch Wort, Harmonie und Rhythmus nachahmen: wobei allerdings für letztere an keine scharfe Sonderung der einzelnen Gebiete, sondern an ein Hinübergreifen aus dem

---

[1] Poet. c. 4.
[2] Pol. VIII, 5. Probl. 19, 17; vgl. Müller p. 10.

einen in's andere zu denken ist.[1] Obgleich nun Aristoteles, wenigstens in den uns erhaltenen Schriften, auf die bildenden Künste speciell nirgends näher eingeht und die Frage nach den Grenzen der bildenden und redenden Künste nicht berührt, so verleiht doch seine Darlegung des sittlichen Werthes der Künste, ihres Zusammenhanges mit den höchsten und letzten Zwecken des Lebens, seinen aesthetischen Erörterungen einen hohen Werth; und namentlich dadurch, dass er überall auf die idealisirende und verallgemeinernde Thätigkeit der Kunst, auf die Nachahmung des inneren Wesens und des Dinges, „wie es sein soll",[2] den Hauptnachdruck legt, steht er in der Würdigung der Künste hoch über Plato.[3]

Spärlich sind auch in der übrigen griechischen und römischen Literatur die Stellen, welche uns davon Zeugniß ablegen, daß über das Verhältniß zwischen Poesie und bildender Kunst nachgedacht worden ist. Bei Horaz finden wir es als allgemein anerkannten Satz hingestellt, daß Maler und Dichter völlig die gleiche Freiheit hätten, in ihren Werken zu wagen, was ihnen gutdünke:

*pictoribus atque poetis*
*quidlibet audendi semper fuit aequa potestas;*[4]

ein Satz, von welchem man freilich noch nicht auf völlige Gleichstellung beider Künste und Vermischung ihrer Gebiete schließen darf, da damit weiter nichts gemeint ist, als daß beide in ihren Darstellungen über die materielle Wirklichkeit hinausgehen dürfen. Das Wie kommt dabei nicht in Betracht, und gerade dies ist ja bei der Frage nach den Grenzen beider Künste die Hauptsache. Das in späterer Zeit zu einer Art Schiboleth gewordene „*ut pictura poësis*"[5] bedeutet auch keineswegs das, wozu es die späteren Aesthetiker haben stempeln wollen, daß nämlich Horaz bereits keinen weiteren Unterschied zwischen Malerei und Poesie statuirt habe, als daß jene durch Farbe und Zeichnung, diese durch Rede und Harmonie wirke. Vielmehr

[1] Poet. 1, 4.
[2] Poet. 26, 2: *οἷα εἶναι δεῖ.*
[3] Vgl. auch Susemihl, Aristot. Poetik, p. 20.
[4] De arte poet. 9.
[5] Ebd. 361.

zeigt der Zusammenhang der Stelle, daß Horaz bloß gewisse Gedichte mit gewissen Gemälden vergleicht: wie es nämlich Gemälde giebt, die man aus einer gewissen Entfernung oder bei schwacher Beleuchtung sehen muß, wenn sie wirken sollen, andere hingegen, welche erst aus der Nähe betrachtet immer mehr gewinnen, so giebt es auch Gedichte, welche zunächst, bei oberflächlichem Lesen oder Hören für sich einnehmen, bei näherer Betrachtung aber verlieren, während andere beim ersten Male nicht sehr gefallen, hingegen bei jedem erneuten Hören immer mehr.[1]

Mehr als die römische, bietet die griechische Literatur der Kaiserzeit in Bezug auf unsere Frage dar. An derselben Stelle, wo er jenen oben erwähnten Ausspruch des Simonides citirt, spricht Plutarch sich etwas eingehender über den Unterschied der bildenden Künste von der Poesie aus. Dieser Unterschied hat nach ihm seinen Grund nicht darin, daß beide Künste etwa ihrem Wesen und ihrer Aufgabe nach verschieden wären: vielmehr ist es nur das Material, was sie unterscheidet, indem die bildende Kunst mit Farben und Formen, die redende mit Worten und Sätzen darstellt. Also nur das Material und demgemäß auch die Art und Weise der Nachahmung unterscheiden sie;[2] das Ziel aber ist bei beiden dasselbe, und der Geschichtsschreiber ist der beste, welcher seine Geschichte wie ein Gemälde behandelt und zum Abbild der Leidenschaften und der Personen macht. So mache Thucydides den Hörer gleichsam zum Zuschauer: die erschütternden Ereignisse, welche er erzählt, stelle er uns so lebendig vor Augen, daß wir durch dieselben so leidenschaftlich erregt werden, als wären wir bei ihnen gegenwärtig. — Das ist nun freilich eine etwas oberflächliche Behandlung der Sache; der angegebene Unterschied ist ein rein äußerlicher, auf eine nähere Auseinandersetzung, inwiefern die Arten der Nachahmung und auch die Objekte derselben verschieden sind, läßt sich Plutarch nicht ein. An einer andern Stelle[3] unterscheidet er die verschiedenen *αἰτίαι* der Künste dahin, daß er die *αἰτίαι ὑλικαὶ*, d. h. das Material, dessen sie bedürfen,

---

[1] Vgl. Wieland, Uebers. von Hor. Episteln, II, 255 f.
[2] Das *ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως* von Lessings Motto zum Laokoon.
[3] De def. orac. 47 p. 436 A.

resp. das rein technische Verfahren, dessen sie sich bedienen, trennt von τέχνη und λόγος, welche die vornehmeren und eigentlich bewegenden αἰτίαι sind. Das gilt aber von den bildenden Künsten ganz allgemein, und auf den Unterschied derselben von der Poesie wird dabei keine Rücksicht genommen.

Eingehender und in scharfsinniger Weise vergleicht Dio Chrysostomus in seiner olympischen Rede[1] die Künste. Er setzt da auseinander, daß der Dichter bei weitem reichere und bildsamere Darstellungsmittel zu Gebote hätte, als der bildende Künstler, und daß er daher sich weit freier und ungezwungener bewegen könne. Denn sein Darstellungsmittel ist die Sprache, die ihm für alles einen bezeichnenden Ausdruck liefert, nicht nur für die sinnlichen Gegenstände, sondern auch für die innersten Gedanken der Seele; welche Figur oder Handlung, welchen Affekt oder Seelenstimmung der Dichter sich ersinnt, nie ist er verlegen um den Ausdruck dafür, ja der Reichthum der Sprache bietet ihm mehr als einen Weg, seinen Gedanken Worte zu verleihen u. s. w. Aber fern von solcher Freiheit ist der bildende Künstler. Er hat zunächst schon (Dio spricht speciell vom Bildhauer) ein sprödes Material zu bearbeiten, das nur langsam und mühselig und nicht ohne Beistand von Gehilfen sich seiner Kunstfertigkeit fügt. Außerdem aber steht ihm für die Darstellung nur ein Moment zu Gebote; er hat den Gott, den er bildet, in einem unbeweglichen und bleibenden Zustande zu erfassen und muß daher in diesem einen Zustande die ganze Natur und Gewalt der Gottheit zusammenfassen. Der Dichter aber kann vielerlei Gestalten, mannichfaltige Formen zur Darstellung bringen, kann uns die Seele in ruhiger und bewegter Stimmung vorführen u. s. w.[2] An dieser Auseinandersetzung ist die erste Hälfte, worin die größere Leichtigkeit des Materials, womit die Poesie arbeitet, dem des bildenden Künstlers entgegengestellt wird, freilich eine etwas oberflächliche, rein äußerliche Opposition; aber um so schärfer und durchdachter ist dafür die zweite. Wenn Dio auch nur von der Darstellung einer einzelnen Person spricht, so ist sein Gedanke doch auf

---

[1] Olymp. de Dei cogn. (or. XII) p. 408 sqq. R.

[2] Vgl. die etwas freie Ausführung dieser Gedanken bei Müller II, 248 ff.

jegliches Kunstwerk, auch auf die Darstellung von, wie Lessing sie nennt, zusammengesetzten Handlungen in gleichem Maße anwendbar. Wenn Lessing im vierten Abschnitt des Laokoon auseinandersetzt, wie Virgils Laokoon wohl schreien kann, weil wir beim Dichter denselben Mann nicht bloß vor Schmerz schreien hören, sondern ihn auch als zärtlichsten Vater, als vorsichtigsten Patrioten kennen lernen; wenn er im achten Abschnitt davon handelt, daß wohl der Dichter eine von Wuth entstellte Venus uns darstellen darf, weil er zugleich die Mittel und Wege hat, sie in einem andern Augenblick, in welchem die Göttin ganz Venus, die Göttin der Liebe, ist, kenntlich zu machen, daß aber der Künstler, welcher nur einen Augenblick erfaßt, sich jener Auffassung der Göttin enthalten muß; wenn Lessing endlich im sechzehnten Kapitel den Fundamentalsatz aufstellt, die Malerei könne in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick benützen und müsse daher den prägnantesten wählen: so ist das alles schon in jenem Gedanken des Dio Chrysostomus enthalten. Einer weiteren Ausführung dieses Gedankens begegnen wir freilich nicht.

Auch bei dem trefflichen Kunstkenner Lucian finden wir nirgend eine Stelle, die darauf schließen ließe, daß er sich ein festes System der Aesthetik gebildet; dafür aber manche feinen Bemerkungen, welche von Nachdenken über das Verhältniß der schönen Künste untereinander Zeugniß ablegen.[1] Zwar finden wir auch bei ihm den alten Gemeinplatz, daß allen Künsten die Nachbildung eines Urbildes, *ἀρχέτυπον*, das gemeinsame ist, und daß sie durch die Art der Nachahmung dieses Urbildes sich unterscheiden;[2] auch jene andere, wie es scheint, zu jener Zeit geläufige Unterscheidung der Künste, die darauf beruht, auf welchen Sinn resp. welche Sinne sie einwirken,[3] ist mehr äußerlicher Art, obschon darin der Keim zu dem wahren innern Wesen derselben beruht. Und wenn Lucian wiederholt[4] den alten, schon in Horazens *Ars poëtica* vorkommenden Satz, daß Maler

[1] Vgl. Motz, Lucian als Aesthetiker. Progr. des Gymn. zu Meiningen f. 1875, S. 9.
[2] Imagg. 3.
[3] De saltat. 2. 68. 78.
[4] Hermot. 72. Pro imagg. 18.

und Dichter in ihren Darstellungen durch nichts gebunden wären, zu seinem eigenen macht, ja wenn er einmal direkt den Homer den trefflichsten Maler nennt,[1] so könnte man glauben, daß ihm die tiefe innere Wesenverschiedenheit beider Künste fremd geblieben sei. Dem ist aber nicht so. Wenn er es ausspricht,[2] daß jede Sache ihr eigenthümliches Schöne habe, daß aber eben dies an einem andern Gegenstande, auf den man es übertrage, leicht unschön werde, so zeigt schon dieser Gedanke, daß ihm die Verschiedenheit in der Darstellungsweise der einzelnen Künste nicht entgangen ist. Wenn er daher auch mehrfach, als Rhetor, dem Geschmack seiner Zeit das Opfer bringt, Beschreibungen u. dgl. in seinen Schriften anzubringen, so verkennt er doch nicht, daß ein Malen mit Worten schwächlich ist,[3] und hebt mehrfach hervor, daß Worte niemals das erreichen werden, was Farbe und Gestalt hervorbringen.[4] Und wie wir bei Dio Chrysostomus einen Hauptgedanken des Lessing'schen Laokoon bereits im Keime gefunden haben, so bietet uns auch Lucian eine Parallele zu Lessing dar: wenn er an einem Gemälde, welches den Tod der Klytaemnestra vorstellt, den Maler lobt, weil er nicht die schrecklichste Seite der That, die Ermordung der Mutter, zur Hauptsache machte, sondern diese als schon vollendet darstellte, hingegen die Rache am Aegisth zum Mittelpunkt der Composition wählte,[5] so erinnert uns der Gedanke, daß die Kunst das Schreckliche, unser Gefühl Beleidigende nicht darstellen solle, lebhaft an das, was Lessing im dritten Kapitel über die Medea des Timomachus bemerkt hat.

Noch eines Schriftstellers haben wir zu gedenken, ehe wir vom Alterthum scheiden. Es ist der wegen des rhetorischen Schwulstes, den er in seinen oft besprochenen Gemäldebeschreibungen an den Tag legt, viel gescholtene Philostrat (der ältere). Aber nicht diese Schrift, in welcher eine beständige Vermischung des Poetischen mit dem Malerischen ebenso die Archaeologen, die den brauchbaren Kern daraus herausschälen wollen, zur Verzweiflung

[1] Imagg. 8.
[2] Quom. hist. conscr. 11.
[3] De oeco 21.
[4] Ebd.; vgl. Imagg. 3.
[5] De oeco 23.

bringt, als sie dem Aesthetiker den Beweis liefert, daß für den Verfasser die Grenzen zwischen beiden Künsten nicht scharf gezogen waren, — nicht diese Schrift ist es, auf welche wir hier verweisen müssen, sondern seine Lebensbeschreibung des Apollonius von Tyana, in welcher — zum ersten Male, so weit wir das heut beurtheilen können — der Gedanke ausgesprochen ist, daß die Werke der bildenden Kunst auch noch einen andern Ursprung hätten, als die Nachahmung, nämlich die Phantasie.[1] Die Nachahmung bildet nur das, was sie gesehn, die Phantasie aber, als eine weisere Werkmeisterin, auch das, was sie nicht gesehn, indem sie darüber, unter Berücksichtigung des Wirklichen, sich eine Muthmaßung bildet. Indessen diese, wie die andern aesthetischen Erörterungen, die wir in den Schriften Philostrats finden, beziehen sich wesentlich nur auf die bildenden Künste, deren Verhältniß zur Poesie unberücksichtigt bleibt; ebenso wie Longin, dem bei seinen Betrachtungen über das Erhabene in der Poesie der Vergleich mit der bildenden Kunst doch so nahe gelegen hätte, sich aller derartigen Parallelen oder Spekulationen enthält.

Alles in allem genommen sehen wir also, daß die Frage nach den Grenzen zwischen Poesie und bildenden Künsten im Alterthum kaum hier und da einmal berührt, geschweige denn eingehender behandelt worden ist. Die Künstler wie die Dichter des Alterthums haben das Richtige gefühlt und in ihren Werken die rechte Antwort auf jene Frage gegeben; aber die Kunsttheoretiker und Aesthetiker des Alterthums haben sich die Frage in ihrer ganzen Bedeutung niemals recht klar gemacht. Und sie brauchten es nicht, weil sie nur selten in die Lage kamen, bei ihren Dichtern oder Künstlern ein Ueberschreiten der ihnen durch die Beschaffenheit ihrer Kunst zugewiesenen Sphäre zu beobachten. Wenigstens von der Blüthezeit der classischen Kunst und Literatur kann man es behaupten, daß Uebergriffe aus dem einen Gebiet in das nachbarliche sehr vereinzelt waren.

Erst in der Zeit, da die Kunst längst im Niedergang begriffen war, werden diese Uebergriffe häufiger. Hier berührt sich die Kunst des sinkenden Heidenthums mit der des Mittelalters.

---

[1] Vit. Apoll. VI, 19; vgl. Müller II, 316 f. Zimmermann 148.

Die römische Religion, welche die Götter nicht im gleichen Grade wie die griechische individualisirte, sie mehr als Repräsentanten physischer und geistiger Kräfte betrachtete, nahm keinen Anstand, abstrakte Begriffe wie Virtus, Abundantia, Constantia u. s. w. persönlich zu gestalten; und je mehr in der Folgezeit der Glaube an die alten Volksgötter wankte, je mehr auch die Vertheidiger des Heidenthums dasselbe nur noch durch symbolische Deutungen zu halten suchten, um so verbreiteter war diese allegorische Auffassung geworden. Sie sagte auch den Christen mehr zu als die alte Volksreligion, und so übernahm das Christenthum manche dieser Gestalten als hergebrachte Bilder für den Ausdruck gewisser Verhältnisse und Eigenschaften. Die christlichen Dichter bedienten sich ihrer mit Vorliebe, ja manche größere Gedichte arbeiteten nur mit solchem allegorischen Apparate (so die Psychomachia des Prudentius, das Satiricon des Martianus Capella). Und wie die Allegorie in der Literatur, in merkwürdiger Vermischung christlicher und heidnischer Begriffe, dominirte, so behält sie den gegen das Ende der Kaiserzeit gewonnenen Boden auch in der Kunst bei; und wunderlich verbinden sich hier die altheidnischen Typen des Sol, der Luna, der Erde, des Meeres und anderer mythologischer Figuren des Alterthums mit den Allegorieen der Römerzeit und den neu dazu erfundenen des Christenthums.[1] Dazu kommt noch ein anderes Moment. Für das Volk gab es den größten Theil des Mittelalters hindurch keine Literatur, aus welcher es Belehrung schöpfen konnte; und an die Stelle derselben trat die Malerei, die von der Kirche von jeher als treffliches Lehrmittel aufgefasst worden ist. Schon die Gnostiker und Manichäer bedienten sich der Bilder, um ihre Lehren zu versinnlichen und recht anschaulich zu machen; und obschon eben deswegen eine Zeit lang die bildliche Darstellung von orthodoxer Seite perhorrescirt wurde, so stellte sich doch die spätere Zeit, nachdem die Abneigung gegen die Bilder einmal überwunden war, ganz auf gleichen Boden. Es wird häufig ausgesprochen,[2]

---

[1] Vgl. Schnaase, Gesch. d. Kunst IV², 66 ffg.

[2] Vgl. den Ausspruch in einem Briefe Gregor des Großen: *quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus;* ähnlich empfiehlt Paulin von Nola die Bilder für die *rusticitas non docta legendi.*

daß das Bild auf die Unwissenden wirken, die Schrift bei denjenigen, die sie nicht lesen können, ersetzen, ihnen die heiligen Vorgänge versinnlichen solle. Dies führte aber zu zwei Unzuträglichkeiten. Einmal begünstigte es das Ueberwuchern der Allegorie und Symbolik, indem der Wunsch, im Gemälde zu belehren, didaktischen Inhalt in größeren malerischen (und selbst plastischen) Compositionen zur Anschauung zu bringen, die Kunst auf eine Bahn trieb, wo sie die ihr gesteckten Grenzen überschritt und die Eingriffe in fremdes Gebiet immer häufiger wurden; und andrerseits bedurfte die Kunst, um auf rohe Gemüther lebhaft wirken zu können, starker und greller Motive, und da die christliche Kunst das Nackte verbannte, so entstand auf diese Weise ein Prävaliren des Ausdrucks gegenüber der Form, welches bald zur Einseitigkeit sowie zu übermäßiger Steigerung des Ausdrucks über das Maß des künstlerisch Zulässigen hinaus führen mußte.[1]

Nicht minder trug es zu immer größerem Ueberhandnehmen der allegorischen Richtung in der bildenden Kunst bei, daß die gleiche Richtung auch in der Literatur immer beliebter wurde; daß namentlich, während im eigentlichen Mittelalter die Allegorie in der Literatur sich zwar erhalten hatte, aber mehr eine harmlose Spielerei der gelehrten lateinischen Dichter und daher ohne große populäre Wirkung gewesen war, daß nun im 13. und 14. Jahrhundert durch große allegorische Dichtungen, deren prägnantestes Beispiel der berühmte Roman de la Rose ist, auch beim Laienpublikum eine fast leidenschaftliche Vorliebe für die allegorische Form entstand, eine Vorliebe, die sich, wenn auch nicht immer in der gleichen Stärke, Jahrhunderte lang, ja bis Lessings Zeit erhalten hat. Und damit ging Hand in Hand die Tendenz zu beschreiben; bei der kunstmäßigen Bearbeitung der alten Heldensagen werden gerade die Nebendinge mit peinlicher Sorgfalt behandelt, Tracht, Waffen, Geräthe, Gebäude u. s. w. mit der allergrößten, heute für uns unerträglichen Genauigkeit ausgemalt.[2]

S. Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie XII, 179 und 196. Rahn, Mitth. d. antiqu. Gesellsch. in Zürich, Bd. XX (1879), S. 31 fg.

[1] Vgl. Guhrauer II, 1, 14.

[2] Vgl. Schnaase VI², 47 ff.

So finden wir denn jene beiden verkehrten Richtungen, gegen die sich die Spitze von Lessings Laokoon kehrt, die Schilderungssucht in der Poesie und die Allegoristerei in der bildenden Kunst, im Mittelalter vollständig ausgebildet und als Erbtheil an die Renaissancezeit übergehend. Wenn auch die Meister der italienischen Kunst, ein Rafael, ein Michelangelo, nicht mehr so in allegorischen Darstellungen schwelgen, wie es z. B. Giotto gethan hat, so stehen doch auch sie noch vollständig unter ihrer Herrschaft; und wie die andern großen Italiener des 16. Jahrhunderts, so auch die Deutschen Dürer, Holbein u. s. f. Kurz, die Grenzen der Dichtkunst und der bildenden Künste, welche das Alterthum, ohne weiter darüber zu reflektiren, maßvoll innegehalten hatte, sind total verwischt; und so darf es uns denn nicht Wunder nehmen, wenn die erste Schrift, in welcher dies Thema, wenn auch nicht allein, so doch im Zusammenhang mit andern aesthetischen Fragen, behandelt ist, vollständig auf dem gleichen Standpunkt steht. Diese Schrift ist betitelt: *Dialogo della Pittura di M. Ludovico Dolce, intitulato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si convengono, con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa mensione delle virtù e delle opere del divino Tiziano. Venezia 1557.*[1] Der zweite Titel dieser Schrift, *l'Aretino,* rührt daher, daß der berüchtigte Peter Aretin (1492—1557) darin die Rolle des Hauptunterredners hat. Ludovico Dolce (1508—1568) betrachtet in seiner Schrift vornehmlich die drei größten Maler des Jahrhunderts: Rafael, Michelangelo und Tizian, mit Rücksicht auf Erfindung, Zeichnung und Colorit. Da finden wir denn verschiedene Stellen, welche deutlich Zeugniß davon ablegen, wie

[1] Die Schrift ist im Jahre 1735 in Florenz wieder aufgelegt worden, mit Einleitung und französischer Uebersetzung von dem Maler Nicol. Vleugels, und dieser Ausgabe hat sich Lessing bei Abfassung des Laokoon bedient. Doch war damals bereits eine deutsche Uebersetzung erschienen, i. J. 1759, als erster Band der „Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften." Eine holländische Uebersetzung von de Jongh erschien in Amsterdam 1756, eine englische von Browne, London 1770; eine neue italienische Ausgabe, Mailand 1863; und eine neue deutsche Uebersetzung von Cajetan Cerri, mit Einleitung und Noten von Eitelberger von Edelberg, Wien 1871, als Bd. II der „Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance." Nach letzterer citire ich im Text.

man damals Malerei und Poesie ohne jedes Bedenken durcheinander warf.[1] Wir stoßen zunächst auf jenen schon im Alterthum überkommenen Gedanken, daß beide Künste nachahmen: der Maler ahme durch Linien und Farben, auf Holz, Mauerwerk oder Leinwand, alles nach, was sich dem Auge darstelle, der Dichter durch Worte nicht bloß das, sondern auch alles, was sich dem Geiste offenbare (S. 20). Der Schriftsteller ist Maler; auch Poesie und Geschichte ist Malerei, überhaupt alle Schöpfungen des gebildeten Geistes (S. 24). Daher seien gute Dichter auch gute Maler: ein Satz, welcher mit Bezug auf jene Stanzen des Ariost erläutert wird (S. 51), denen Lessing eine eingehende Betrachtung im zwanzigsten Abschnitt des Laokoon widmet. Freilich macht Dolce hier, unter Bezugnahme auf die oben angeführte Aeußerung des Sophokles, darauf aufmerksam, daß der Maler gehalten ist, die Eigenthümlichkeiten

[1] Die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Poesie sind in der Renaissancezeit immer sehr lebhaft gewesen. Nicht nur die Werke der Künstler jener Zeit selbst lehren es uns, daß man seine Stoffe ohne weitere Prüfung, ob sie streng genommen malbar wären, nahm wo man sie fand, wenn sie nur dankbar schienen: sondern das Studium der Dichter wird auch zu diesem Behufe ausdrücklich empfohlen. Das geschieht z. B. in dem für seine Zeit trefflichen Buche des bekannten Florentiner Baumeisters Leon Battista Alberti (1404—1472) *Della pittura libri tre* (verfaßt 1435), neuerdings mit Uebersetzung und Anmerkungen herausgegeben von Hubert Janitschek, Wien 1875 (als Bd. XI der Eitelberger'schen Quellenschriften zur Kunstgeschichte). Hier heißt es u. a. (p. 145): „Der Maler wird gut daran thun, sich mit den Dichtern und Rednern zu beschäftigen. Diese haben viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntniß vieler Dinge sind, so werden sie von großer Hilfe für die treffliche Composition eines Geschichtsbildes sein, dessen erster Ruhm in der Erfindung besteht. Von welchem Belang dies ist, ersehen wir daraus, daß schon die schöne Erfindung für sich allein, ohne malerische Darstellung, anmuthet." — „Deshalb rathe ich jedem Maler," heißt es p. 147, „er möge sich mit Dichtern, Rednern und andern ähnlichen in der Wissenschaft bewanderten wohl vertraut machen, einerseits, weil diese ihn mit neuen Erfindungen beschenken, andererseits. weil sie ihm sicherlich für eine schöne Composition seiner Bilder förderlich sein werden. Phidias bekannte, es vom Dichter Homer gelernt zu haben, den Jupiter mit so göttlicher Majestät darzustellen. So werden wir, mehr lernbegierig als gewinnsüchtig, von unsern Dichtern mehr und mehr der Malerei förderliche Dinge erlernen." — Lessing kannte übrigens Alberti's Werk, wie der Artikel Alberti in den Kollektaneen XI, 229 L (307 M) zeigt; vgl. ebd. 334 L (452 M). NB. Ich citire künftig nach der Lachmann-schen und der Maltzahn'schen Ausgabe in der Weise, daß die erste Zahl sich auf jene, die zweite eingeklammerte auf diese bezieht. Wo nur eine Zahl steht, stimmen die Seiten überein, oder die betr. Stelle steht nur in einer der beiden Ausgaben.

einer Sache mit den ihnen entsprechenden Unterscheidungen nachzubilden; aber da er das nur beiläufig bemerkt, um darauf hinzuweisen, daß selbst wenn ein Dichter von „goldenem Haar" spreche, der Maler doch nicht gleich den Miniaturmalern wirkliches Gold zum Haar nehmen dürfe, so ist von einer Vertiefung dieses Gedankens, in welchem an und für sich ein Ansatz zur richtigen Scheidung beider Künste liegt, nicht die Rede. Für Dolce ist das Wechselverhältniß zwischen Poesie und Kunst noch ein durch keine Vorschriften gebundenes; wie er ruhig annimmt, daß Virgil seinen Laokoon nach der (wenige Decennien vor Abfassung der Schrift aufgefundenen) Gruppe beschrieben habe, so stellt er es als eine bekannte und oft wiederkehrende Thatsache hin, daß sich die Maler ihre Erfindungen bei den Poeten und diese dafür die ihrigen bei den Malern holten (S. 79). Man sieht, bei Dolce ist selbst an ein beginnendes Verständniß der einschneidenden Wesenverschiedenheit der beiden großen Kunstgebiete noch nicht zu denken; gestehen wir aber auch, daß es ungerecht wäre, für seine Zeit ein solches zu verlangen.[1]

Bildende Kunst und Poesie bleiben auch in der nächsten Zeit auf dem einmal betretenen Wege. In der bildenden Kunst treibt die Allegorie ihre üppigsten Blüthen.[2] Ich erinnere, um

[1] Ohne besondere Bedeutung für die vorliegende Frage ist der in Mailand 1585 erschienene *Trattato della pittura, scoltura et architettura* von Paolo Lomazzo (geb. 1538). Ich will hier nur darauf hinweisen, daß hier, Buch VI, Cap. 65 p. 486 erwogen wird, woher jener alte Ausspruch entstanden wäre, die Uebereinstimmung zwischen der Poesie und der Malerei sei so groß, daß man sie, gleichsam wie auf einmal entstanden, die eine eine redende Malerei, die andere eine stumme Poesie genannt habe; als Grund dafür wird angegeben, daß eben beide die natürlichen Dinge nachahmten. Ebd. p. 487 sqq. werden eine große Zahl Dichterstellen angeführt, als belehrende Muster für Künstler, von Homer bis auf die Zeit des Verfassers, und zwar Schilderungen aller Art von Affekten, Leidenschaften, Stimmungen, bewegten Situationen (hier auch Virgils Schilderung des Laokoon, p. 494), Körperschönheiten u. dgl. m. Aehnliche Aeußerungen finden sich in der Schrift von Giovanni Battista Armenini (1540—1609) *De' veri precetti della pittura.* Ravenna 1587; vgl. namentlich p. 25.

[2] Nichts ist hierfür charakteristischer, als das im Jahre 1602 erschienene Buch von Cesare Ripa, das unter dem Titel „*Iconologia*" für Dichter und Maler Anweisungen giebt, wie man die verschiedenen allegorischen Wesen darzustellen habe. Es ist sehr oft wieder aufgelegt worden, u. a. mit erweiternden Zusätzen von Castellini, Venedig 1645. Eine französische Uebersetzung erschien Paris 1644; ihr Titel, langathmig nach damaliger Sitte, kennzeichnet Inhalt und Tendenz des Buches so charakteristisch, daß ich ihn hier wiedergebe: „*Iconologie ou*

ein Beispiel aus der Skulptur herauszugreifen, an den krassesten Vertreter der allegorischen Richtung, den schwülstigen Bernini, an die figurenreichen päpstlichen Grabmäler, wo die einzelnen allegorischen Figuren, Tugenden und Laster, Religion, Zweifel und Ketzerei förmliche große Kampfscenen aufführen; oder, um in's 18. Jahrhundert zu gehen, an Pigalle und sein theatralisches, vielbewundertes Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (erst 1776 vollendet) u. a. m. Und wahre Orgien feiert die Allegorie in der Malerei jener Zeit. Wer fühlte sich, trotz der vollendeten Darstellung, trotz des Lebens, welches der Meister seinen an sich wesenlosen Schemen zu verleihen gewußt hat, von Bildern wie Rubens Allegorie des Krieges (im Palazzo Pitti in Florenz) heute nicht peinlich berührt; oder gar von desselben Meisters Gemälde-Cyclus im Luxembourg, welcher das Leben der Maria von Medicis verherrlicht und allegorische mit historischen Persönlichkeiten nicht minder in einer aller Vernunft hohnsprechenden Art vermengt, als dies auf den, Ludwigs XIV. Thaten verherrlichenden Bildern Lebrun's der Fall ist. Allegorie war das Feldgeschrei in der bildenden Kunst wie in der Poesie; einzelne dagegen sich erhebende Stimmen — und wir werden deren namhaft machen — verhallen ungehört. Man lese die Dichter der beiden schlesischen Schulen, ihre von abstrakten Wesen wimmelnden Poesieen; man denke an Milton, Dryden, Pope und deren Nachahmer in Deutschland, an die Allegorieen in Voltaires Henriade — man kann diese heute zum Glück abgekommene Richtung noch weit über das Erscheinen des

---

*explication nouvelle de plusieurs images sublimes et autres figures hyeroglyphiques (sic!) des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differents et des Passions humaines. Oeuvre augmenté d'une seconde partie, necessaire à toute sorte d'esprits, et particulierement à ceux qui aspirent à estre, ou qui sont en effet orateurs, poëtes, sculpteurs, peintres, ingenieurs, autheurs de Medailles, de Devises, de Ballets et de Poëmes Dramatiques."* Der Titel zeigt auf das deutlichste, wie damals die Allegorie alle Gebiete der Kunst beherrschte. Uebrigens erschien noch i. J. 1732 eine deutsche Uebersetzung des Buches in Nürnberg; und noch 1771 war Sulzer thöricht genug, in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" zu verlangen, daß Jemand alle allegorischen Bilder der Alten aus allen Schriften und Kabinetten zusammensuche und daraus eine bessere Iconologie, als die Ripa'sche geben möge, mit dem bezeichnenden Zusatz: „Hätten doch Lessing und Klotz, die so manchen Schriftsteller durchsuchen, und einen eben nicht so wichtigen Streit fortsetzen, ihre Bemühungen darauf gewendet." Vgl. was darüber Karl Lessing an seinen Bruder schreibt, Werke XIII, 318 L.

Laokoon hinaus verfolgen. Nicht minder eingebürgert finden wir die poetischen Gemälde, die malerischen Beschreibungen. Schon bei Opitz ist das poetische Gemälde ein nothwendiges Requisit der Dichtkunst; und das von seinem Freunde August Buchner entworfene und vom Katheder herab vorgetragene System der deutschen Poesie hat die Lehre von der poetischen Malerei zu einem wichtigen Faktor der dichterischen Fertigkeit (denn als Fertigkeit betrachtete man ja damals die Poesie) gemacht.[1] Ihre Hauptnahrung erhielten beide Richtungen, die allegorische wie die beschreibende, und letztere namentlich insofern sie das poetische Gemälde nicht als Beiwerk, sondern als Hauptaufgabe betrachtet, von den Engländern. Hier hatte schon im 16. Jahrhundert Edmund Spenser in seinem allegorischen Epos „die Feenkönigin" den ganzen allegorischen Apparat des Mittelalters spielen lassen und dabei reiche Phantasie und Schilderungsgabe entwickelt. In seiner Manier dichtete Michael Drayton; und auch bei Milton macht sich die Tendenz zu schildern geltend, obschon sie gegenüber den großartigen Schönheiten dieses Epos in den Hintergrund tritt, und seine poetischen Gemälde auch nicht im eigentlichen Sinne malerisch sind, wie das Lessing mehrfach bemerkt. Daß auch Alexander Pope in seinen früheren Produkten der beschreibenden Richtung huldigte (vornehmlich in seinem „Wald von Windsor," 1713) lernen wir ebenfalls aus

[1] Man vergleiche jene Verse, die Opitz an den Maler Strobel richtete (Teutsche Gedichte, Frankf. a. M. 1746, Bd. II, 396):

„. . . . denn sollt' ich Dich nicht kennen,
Ich, der Poeten Theil, als wie sie mich ja nennen,
Dich, aller Mahler Licht? Es weis fast auch ein Kind,
Daß Dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind:
Wir schreiben auf Papier, Ihr auf Papier und Leder,
Auf Holtz, Metall und Grund; der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinsel Alles nach.
Dieß ist's, was hier bevor der Cheronenser sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom auch nicht bezahlen
Der Klugheit hohen Werth, daß Euer edles Mahlen
Poeterey, die schweig', und die Poeterey
Ein redendes Gemähld' und Bild, das lebe, sey."

Und bei Buchner, Wegweiser zur deutschen Tichtkunst, Jena 1663, heißt es p. 45: „Keine Kunst ist der Poesie so nahe anverwandt, als die Mahlerey, denn sie beyde der Natur nachahmen, und also etwas darstellen zur Belustigung anderer Leute, und was der Mahler mit Farben thut, das thut der Poet mit Worten, darum die Mahlerey eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Mahlerey von den Alten genennet."

Lessing, welcher aber bemerkt, der Dichter habe in späteren Jahren diese Jugendarbeiten verurtheilt. Hauptvertreter dieser ganzen Literaturgattung aber ist James Thomson, der sowohl im beschreibend-didaktischen Genre, das dazumal in England außerordentlich beliebt war, als in der allegorischen Manier Spensers arbeitete; von besonderer Bedeutung sind seine „Jahreszeiten" (1726), in welchen die poetische Naturbeschreibung im Gegensatz zu der zopfigeren Art seiner Vorgänger einen bedeutenden Fortschritt zur Naturwahrheit machte. Die Schilderungen, welche eigentlich allein den Inhalt des Gedichtes ausmachen, sind äußerst frisch und lebendig, farbenreich und theilweise von hoher poetischer Schönheit.[1] Die Jahreszeiten, welche in England eine begeisterte Aufnahme fanden und sogleich in mehrere Sprachen übersetzt wurden, sind daher von sehr weitgreifendem Einfluß gewesen. In Deutschland durch die Uebersetzung des Hamburgers Brockes eingeführt, sind sie als der moralische Urheber derselben Richtung in der deutschen Poesie zu betrachten, einer Richtung, die erst durch Lessings Laokoon den Todesstoß erhalten hat. Zwar in England verstummte der Enthusiasmus ziemlich früh; man bemerkte, daß so sehr auch einzelne Stellen entzücken und rühren, das Ganze als solches doch zuletzt ermüdet und langweilt. Schon Swift hatte in einem Briefe aus dem Jahre 1731 als den Grundmangel des Gedichtes hervorgehoben, daß es nur Beschreibung sei, und daß in ihm nichts geschehe.[2] Aber in Deutschland hielt die Begeisterung sowohl für Thomson als für seine Richtung länger an. Schreibt doch selbst Lessing noch im Jahre 1756, also nur zehn Jahre vor Erscheinen des Laokoon, in der Vorrede zu einer deutschen Uebersetzung von Thomsons Trauerspielen, Werke V, 69 (73), daß kein Weltalter in keinem Lande einen mehr malerischen Dichter aufzuweisen habe als ihn. „Die ganze sichtbare Natur ist sein Gemählde, in welchem man alle heutere, fröhliche ernste und schreckliche Scenen des veränderlichen Jahres eine aus der aus der andern entstehen, und eine in die andere zerfließen sieht." Freilich ein Urtheil ohne Lob und ohne Tadel! — Die Uebersetzung der Jahreszeiten von Brockes erschien 1745;

[1] Vgl. Hettner, Literaturgesch. d. 18. Jahrh. I[3], 534 ff.
[2] Ebd. 537.

der Uebersetzer, obschon eine so trockne Seele, wie nur jemals eine den Pegasus bestiegen, hatte sich schon früher selbst im gleichen Stile dichterischer Naturbeschreibung versucht, unter dem Beifall der Zeitgenossen. Mit mehr Glück und Talent betrat dieselbe Bahn Albrecht von Haller, dessen „Alpen" ebenso von den Engländern als von Brockes Naturschilderungen angeregt erscheinen, letztere aber bei weitem übertreffen, zumal das Beschreibende mehr in den Hintergrund tritt. Auch Hagedorn, der Anakreontiker, lehrte die Anlehnung an die Engländer, obschon er selbst in seiner Lyrik eine andere Richtung einschlug; ganz besonders aber wurde die beschreibende und idyllische Gattung gefördert durch Ewald von Kleist und Salomon Gessner. Namentlich des ersteren „Frühling" (1749) zeigt, trotz anmuthiger Detailmalerei, alle die Fehler der beschreibenden Dichtung; Lessing bemerkt bekanntlich im Laokoon, offenbar nach persönlichen Aeußerungen des Dichters selbst, Kleist habe das später gefühlt und hätte die Absicht gehabt, bei einer neuen Bearbeitung die Menge seiner Gemälde zu beschränken und dafür der Empfindung ein größeres Recht einzuräumen. Bei seinem Erscheinen aber machte das Gedicht, das noch nach Lessings Laokoon von den Anhängern des Göttinger Dichterbundes hoch verehrt wurde, eine ganz außerordentliche Wirkung, und die beschreibende Dichtung schien sich damit dauerndes Heimatsrecht errungen zu haben. Auch bei Klopstock bemerkt man mehrfach das Bestreben, poetisch malen zu wollen; und selbst Lessing ist in seiner ersten Periode nicht ganz frei davon.

So lagen die Verhältnisse in Kunst und Poesie zur Zeit, da Lessing den Laokoon schrieb; ihre Darlegung ist zum Verständniß der Schrift unerläßlich. Aber von nicht geringerer Bedeutung ist es, daß zu gleicher Zeit die beschreibende Richtung in der Poesie ihre Sanktion erhielt durch die Theoretiker, welche nicht minder als die Künstler und Dichter selbst dazu beitrugen, die Grenzen beider Künste immer mehr zu verwischen. Wir haben hier eine Anzahl von Schriften zu verzeichnen und zu besprechen, die, wenn auch auf verschiedenen Wegen und mit ganz abweichenden Tendenzen, bald ausgehend von der Malerei, bald von der Poesie, bald von philologischen oder philosophischen Bestrebungen, mehr oder weniger alle die Lehre, daß was

der einen Schwesterkunst zieme, auch der andern recht sei, vorgetragen und verbreiten geholfen haben. Das *„ut pictura poesis"* zieht sich durch die große Mehrzahl dieser Abhandlungen wie ein rother Faden hindurch, mit Vorliebe citirt und in mannigfaltiger Weise variirt. Aber es ist auch nicht zu verhehlen, daß wir in dieser reichhaltigen Literatur auch auf Gedanken stoßen, die den Keim zu einem neuen, tiefer gehenden System in sich enthalten; und verschiedene der im Folgenden zu zu nennenden Theoretiker können geradezu als Vorläufer Lessings bezeichnet werden. Freilich nur in gewissem Sinne; denn es giebt eine Grenze, über die hinaus keiner der früheren Kunstrichter gekommen, wo Lessing als selbstschöpferisch, von jedem Vorgänger unabhängig erscheint.

Wir betrachten nun die Haupterscheinungen der dieses Gebiet behandelnden Literatur, indem wir dabei die einzelnen Nationen der Reihe nach vornehmen.[1] In England, um mit diesem Lande zu beginnen, da gerade von hier der Hauptanstoß zur beschreibenden Naturpoesie ausgegangen war, ist es theils die philosophische, theils die aesthetische Betrachtungsweise, in welcher sich die Vermischung der Gattungen geltend macht, indem jene das bereits bei den Alten nachzuweisen bemüht ist, was diese für die Gegenwart als Norm aufstellt. So hatte Joseph Addison (1672—1719) in seinen „Gesprächen über die Münzen" (1702) sich bestrebt, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem nützlichen Auslegungsmittel für die alten Dichter zu erheben, aber bei dieser an sich ganz gerechtfertigten Tendenz eben solche Unkenntniß der griechischen Kunst, als völliges Verkennen malerischer und dichterischer Compositionsweise offenbart.[2] Aber was er gewissermaßen nur tastend ver-

[1] Ich führe hier selbstverständlich nur solche Schriften an, die über das Land, in dem sie erschienen, hinaus von Einfluß gewesen sind und namentlich auf die Entwicklung der aesthetischen Begriffe in Deutschland eingewirkt haben. Vollständigkeit war ebenso wenig meine Absicht, als sie hier augenblicklich für mich ein Ding der Unmöglichkeit ist.

[2] Mir steht nur die deutsche Uebersetzung von Georg Wilhelm Boetzinger, Bayreuth 1740, zu Gebote. Ein Theil der Schrift beschäftigt sich speciell mit dem Nachweise, daß „Münzen oft die Stellen der alten Poeten erklären und die Poeten oft dazu dienen, einen Revers auszulegen." Addisons Standpunkt kennzeichnet namentlich folgende Stelle (p. 32): „Weil nun also die Dichtkunst sowohl als die Maler- und Bildhauerkunst in gewisser Weise eine Kunst zu zeichnen ist, so kann eine der andern gar wohl zur Erklärung dienen." Aesthetische Fragen

suchte, das erhob zum förmlichen System Joseph Spence (1698—1768) in seinem von Lessing im Laokoon eingehend behandelten und mit Recht verurtheilten *„Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the antient Artists, being an attempt to illustrate them mutually frome one another"* (1747).[1] Die Tendenz dieser Schrift geht bekanntlich dahin, „Stellen der der alten Dichter aus den Kunstwerken zu erklären; ein an und für sich sehr vernünftiger Gedanke, wenn nicht Spence ihn nur auf die römischen Dichter beschränkt und durch die Art, wie er hinter jedem unbedeutenden dichterischen Zuge die Bezugnahme auf Kunstwerke wittert, das Richtige des Gedankens vernichtet hätte. Spence glaubt, wie Lessing im achten Abschnitt sagt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen seien, daß sie beständig Hand in Hand gingen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. „Kein Ding," sagt er ausdrücklich (p. 311), „kann in einer poetischen Beschreibung gut sein, welches unschicklich sein würde, wenn man es in einer Statue oder in einem Gemälde vorstellte." In den nämlichen Fehler verfällt nicht selten der von Lessing in der Hamburger Dramaturgie, Werke VII, 409 (381) gelobte und sonst in der That treffliche Commentar von Richard Hurd (1720—1808) zu Horazens *Ars poëtica* (1749), der seine Erklärungen mit Vorliebe von der Malerei entlehnt.

Bedeutungsvoller aber als die Bestrebungen der genannten

---

einschlägiger Art sind mehrfach in Addisons „Spectator" behandelt. So vergleiche man namentlich Bd. VI (v. J. 1712) Stück 410 ff., wo die Unterschiede von Bildhauerkunst, Malerei und Dichtkunst behandelt werden und die Vorliebe Addisons für die beschreibende Richtung seiner Zeit sehr deutlich hervortritt. „Worte haben," heißt es St. 416, „wenn sie wohl gewählt sind, eine solche Kraft, daß eine Beschreibung oftmals viel mehr ergötzt, als der Anblick der Dinge selbst. Der Leser findet in seiner Einbildungskraft, durch die Beihilfe der Worte, einen mit viel stärkeren Farben entworfenen und mehr nach dem Leben geschilderten Entwurf, als wenn er die beschriebene Sache selbst mit Augen sieht. In diesem Fall scheint der Dichter die Natur zu übertreffen; er schildert in der That eine Landschaft uns so, wie sie ist; allein er setzt sie mit stärkeren Farben ab, erhöht sie mit Schönheiten und belebt das ganze Stück dermaßen, daß die Bilder, welche die Natur selbst uns darreicht, schwach und welk gegen diejenigen zu rechnen sind, die der Ausdruck mit Worten an die Hand giebt."

[1] Eine zweite Auflage erschien i. J. 1755; einen Auszug unter dem Specialtitel: *„Guide to classical learning"* besorgte N. Tindal.

Humanisten, welche doch immer mehr Fühlung mit der alten Literatur und Kunst als mit der ihrer Zeit hatten, sind die aesthetischen Erörterungen, welche von englischen Philosophen und Aesthetikern jener Zeit über das Wesen der beiden Künste angestellt worden sind. Hier haben wir zunächst des jüngeren Grafen Shaftesbury (1671—1713) zu gedenken,[1] unter dessen Schriften vornehmlich eine Erwähnung verdient, die „Idee des historischen Gemäldes, oder der Tablatur von dem Urtheil des Herkules, nach dem Prodikus" (1713), da in dieser hervorragende Gesichtspunkte über die vom Künstler, speciell vom Maler zu wählenden Gegenstände aufgestellt sind; Gesichtspunkte, die Lessing in seinem Laokoon zum Theil ganz genau ebenso aufgenommen hat. Entschieden neu und frappant ist schon der Anfang dieser Abhandlung, wo Shaftesbury darlegt, daß das von ihm als Beispiel gewählte Sujet, Herkules am Scheidewege, in vier verschiedenen Punkten gefaßt werden könne (Werke III, 439 ff.) Diese vier Augenblicke sind: 1) da die beiden Göttinnen den Herkules anreden; 2) da sie ihren Streit anfangen; 3) da der Streit beendigt ist und die Tugend ihre Sache zu gewinnen scheint; 4) da Herkules gänzlich durch die Tugend gewonnen ist. Unter diesen vier Momenten bestimmt er den dritten als den für die malerische Darstellung geeignetsten, weil der Hauptgedanke dadurch am besten ausgedrückt werde. Wähle man den vierten, so bliebe kein Raum mehr für den in der Miene des Herkules sich ausprägenden Gemüthskampf (vgl. p. 448 fg). — Ferner wird auf die Nothwendigkeit hingewiesen, daß die Handlung einheitlich sei (p. 441): „Es ist einleuchtend, daß jeder Meister in der Malerei, wenn er den bestimmten Zeitpunkt, in welchem er seine Geschichte vorstellen will, gewählt hat, nachher durchaus von keiner andern Handlung, die nicht unmittelbar gegenwärtig ist, und zu dem einzigen Augenblick, den er darstellen will, gehört, Gebrauch machen darf. Denn überschreitet er die jetzige Zeit nur um einen Augenblick, so mag er sie eben so mehr um viele Jahre überschreiten. Dürfte

[1] Vgl. über seine aesthetischen Theorieen Zimmermann, Gesch. d. Aesth. S. 285. Schasler I, 286. Justi, Winckelmann I, 466. II, 2, 243; über ihre Bedeutung für Lessings Laokoon vgl. Grosse, Wissensch. Monatsbl. 1877, 105. Ich citire oben nach der von Hölty und Benzler besorgten Uebersetzung seiner „Philosoph. Werke," Leipzig 1776—79, 3 Bde.

er aber das, ,so könnte er mit eben so gutem Recht die nämliche Figur mehr als einmal anbringen, . . . welches dann bloß ein verworrener Haufen oder ein Bündel von Gemälden, nicht ein einziges ganzes Stück, oder eine Tablatur von der historischen Art sein würde." Will aber der Maler (p. 443 ff.) die Veränderung der Leidenschaft in irgend einem Gegenstande darstellen, obgleich dieselbe doch successiv geschieht, so kann er dies nur auf die Weise thun, daß er trotz des Uebergewichts der Hauptleidenschaft doch die Spuren der vorangegangenen Leidenschaft noch erkennen läßt; und auf ähnliche Weise ist es ihm möglich, einen kommenden Moment anzudeuten. Jede andere Art und Weise wäre eine Versündigung gegen das Gesetz der Wahrheit und Glaubwürdigkeit, oder gegen das Gesetz der Einheit des Planes. — Gegen die allegorischen Gemälde wird bemerkt (p. 474 f.), „daß ein historisches oder moralisches Stück nothwendig viel von seiner natürlichen Simplicität und Annehmlichkeit verlieren müsse, wenn irgend etwas von der emblematischen oder änigmatischen Art sichtbar und geradezu eingemischt werde." Ueberhaupt (p. 476), „je weniger der Gegenstände sind, außer denen, welche durchaus nothwendig zu einem Stücke gehören, desto leichter wird es dem Auge, durch einen einzigen Akt und in einem Blick den Inhalt oder das Ganze zu fassen. Vervielfältigung der Gegenstände macht die Subordination in der Anordnung eines Werkes schwieriger; und ist die Subordination nicht vollkommen, so bleibt die Ordnung mangelhaft; Ordnung aber macht das Schöne aus." Shaftesbury beruft sich dabei auf die von Aristoteles (Poet. c. 7,7 u. 24,5) gestellte Forderung des *εὐσύνοπτιον*. Alles Schöne nämlich, mag es ein lebendiges Wesen oder etwas anderes sein, darf zwar nicht allzuklein, aber auch nicht allzugroß sein, weil, wenn letzteres der Fall ist, es nicht auf einmal überschaut werden kann, wodurch die Einheit und Ganzheit für die unmittelbare Anschauung verloren geht; ein Gedanke, den Aristoteles nicht bloß vom Kunstschönen verstanden wissen will, sondern ebenso vom poetisch Schönen. Denn dieses muss, wenn es schön sein soll, die Eigenschaft der Uebersichtlichkeit haben, ein *εὐμνημόνευτον* sein, d. h. man muß es wirklich als ein Ganzes im Geiste erfassen können, man muß das Erste noch in frischer, lebendiger Erinnerung haben,

wenn das Letzte der Auffassung dargeboten wird.[1] Wir begegnen demselben Gedanken bei Shaftesbury noch einmal in der Schrift: „*Sensus communis*, ein Versuch über die Freiheit des Witzes und der Laune." Hier heisst es (I, 187): „Nebenzeichnungen müssen der Hauptzeichnung den Rang lassen. . . . Alles muß darauf abzwecken, die Hauptfigur zu heben, um das Ganze auf einen Blick mit leichter Mühe und deutlich überschauen zu können." Allen diesen aesthetischen Forderungen begegnen wir im Laokoon, in etwas veränderter Form, in vertiefterer Begründung und in sehr erweiterter Anwendung wieder: über die Wahl des fruchtbarsten Augenblicks (im 3 und 16 Abschn.); daß die Malerei in ihren coexistenten Handlungen nur einen einzigen Augenblick nutzen kann (Abschn. 16), daß der Maler aber diesen einzigen Augenblick durch Rücksichtnahme auf den vorhergehenden und den folgenden einigermaßen zu erweitern im Stande ist (18. Abschnitt); und auch die aristotelische Definition der Schönheit, die auch Hutcheson (1694—1747) von Shaftesbury aufnahm,[2] finden wir in ihren Grundgedanken bei Lessing (im 20. Abschnitt) wieder.

Mehrfach kommt Lessing im Laokoon auf die Abhandlung des Malers und Aesthetikers Jonathan Richardson[3] (1665—1745) zu sprechen: *Essay on the theory of painting, and two discourses on the whole art of criticism as it relativ to painting and an Argument in behalf of the science of a connoisseur* (1719).[4] Nur der erste Theil dieses Buches, der die Theorie der Malerei entwickelt, gehört streng genommen hierher; der zweite behandelt die Kunst der Kritik und giebt eine Abhandlung über die Kunstkennerschaft; ein später zugefügter dritter enthält Beschreibungen von Gemälden, Statuen und andern Kunstwerken

[1] Vgl. Müller, Theorie der Kunst II, 98.

[2] Zimmermann S. 291. Schasler I, 298.

[3] Nicht zu verwechseln mit dem bekannten Romanschriftsteller Samuel Richardson.

[4] Eine neue Auflage davon erschien London 1773, eine französische Uebersetzung (zusammen mit der 1728 erschienenen Schrift: *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy*) unter dem Titel: „*Traité de la peinture et de la sculpture*", 3 Tomes, Amsterdam 1728. Diese Uebersetzung hat Lessing für den Laokoon benutzt; im Nachlaß finden sich Excerpte daraus, s. Hempel'sche Ausgabe VI, 281 ff. unter No. 7, 15—30. Auch mir liegt nur diese französische Ausgabe vor, und ich citire oben im Text nach derselben.

Italiens. — In der Exposition des ersten Theils, in der Richardson zunächst auseinandersetzt, was für Forderungen man an denjenigen stellen müsse, welcher ein Maler werden wolle, figurirt an der Spitze der Satz, der Maler müsse, um Geschichte malen zu können, nicht bloß die Eigenschaften eines tüchtigen Historikers, sondern selbst das Talent eines ausgezeichneten Dichters haben. „Die Regeln", heißt es da (I, 15), unter Berufung auf das unselige *Ut pictura poesis,* dem man in dieser Literatur jener Zeit nirgends entfliehen kann, „die Regeln, welche nothwendig sind, um ein Gemälde gut anzuordnen, sind b e i n a h e dieselben, welche man bei Abfassung eines Gedichtes beobachten muß," Dies wird denn weiter dahin ausgeführt, daß der Maler, wie der Dichter, sich seine Personen denkend, redend und handelnd vorstellen müsse u. s. w. Indessen hat Richardson doch schon eine klarere Erkenntniß von gewissen Fundamentalunterschieden beider Künste, als man nach diesem Anfange erwarten sollte. Im ersten Abschnitt, der von der Erfindung handelt, finden wir den Satz: „jedes historische Gemälde stellt uns einen einzigen Augenblick dar (die Regel von den drei Einheiten war dazumal für die Malerei ebenso feststehend, wie in der Poesie, wie wir noch bei den französischen Theoretikern sehen werden). Deshalb muß derselbe gut gewählt werden, und derjenige, welcher in der Geschichte selbst der vortheilhafteste ist, ist auch der, den man zum Sujet zu nehmen hat" (p. 41). „Man darf daher keine andere Handlung mit diesem Augenblick verbinden, von welcher man nicht voraussehen kann, daß sie im selben Augenblick sich ereignet habe" (p. 42 fg.). Als nicht nachzuahmendes Beispiel wird Tizians Gemälde vom verlorenen Sohn angeführt; Lessing hat dies Beispiel von Richardson entnommen und im 18. Abschnitt in gleicher Absicht gebraucht.[1] — Weiter heißt es (p. 45 fg): „Jedes Gemälde muß eine Haupthandlung haben; untergeordnete Handlungen, welche im selben Augenblick sich ereignen und die man ebenfalls anbringen will, um die Composition ausgedehnter zu machen, dürfen das Gemälde nicht in mehrere zerreißen und die Aufmerksamkeit des Beschauers von

[1] Vgl. im Nachlaß B 31 (nach der von mir gewählten Ordnung der Fragmente. in welcher dieselben unten abgedruckt sind). wo Lessing den genannten Fehler in viel schärferer Weise darlegt, als Richardson.

der Hauptscene abziehen." Gegen diese Regel verstoße z. B. Rafaels Transfiguration, wo die unten dargestellte Geschichte von dem besessenen Knaben der Haupthandlung Eintrag thue. — „Man muss ferner beobachten (p. 46), daß die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es sei noch so vortrefflich, von der Hauptfigur abgezogen werde." — Richardson statuirt dann im Verfolg die Zulässigkeit der allegorischen Gemälde; er verlangt aber, daß die Figuren, welche Tugenden, Laster oder dgl. bezeichneten, deutliche Kennzeichen, die entweder durch den Gebrauch des Alterthums oder durch das Herkommen sanktionirt wären, haben müßten; oder, wenn der Maler solche Kennzeichen aus eigner Erfindung hinzufügte, müßten sie leicht zu deuten sein, da ein Gemälde sich vor allem vor Dunkelheit hüten müsse (p. 58). Doch trotz dieser Einschränkungen steht Richardson hinsichtlich der Allegorie noch tief befangen im Geschmack der Zeit. In dem Abschnitt über den Ausdruck giebt er geradezu den Rath (p. 85), daß die Maler, um gewisse Erfindungen wiederzugeben, allegorische Figuren, welche gewisse Dinge repräsentiren, anbringen dürfen, wenn sie sich nicht auf andere Weise zu helfen wissen. Er führt als Beispiel dafür die oben erwähnten Gemälde von Rubens aus der Galerie du Luxembourg an, bei denen er zwar die Vermischung antiker Fabelwesen und moderner historischer Persönlichkeiten etwas seltsam findet, aber doch entschuldigt und ebenso wie den ganzen allegorischen Apparat schließlich als sehr schön und wirksam empfiehlt; ja er läßt es sogar unter Umständen zu, daß man erklärende Schrift beifüge, wenn man dadurch etwas im Gemälde noch deutlicher machen wollte (p. 89). Hinsichtlich der Composition wiederholt Richardson, was er von der Erfindung gesagt hat: es müsse im Gemälde ein bestimmter Theil dominiren und sich von vornherein bemerklich machen, alle andern Partieen aber sich ihm unterordnen (p. 101 ff.) u. s. w. Will man über Richardsons Buch ein Gesammturtheil abgeben, so müssen wir zwar anerkennen, daß er in verschiedenen Punkten das Richtige trifft und Anweisungen giebt, welche von verständiger Erwägung der Eigenthümlichkeiten der Malerei zeugen, daß er aber im wesentlichen sich von dem Standpunkt der Theoretiker seiner Zeit nicht entfernt und die Frage nach den Grenzen der schönen

Künste um keinen Schritt gefördert hat. Lessing konnte von ihm wohl mancherlei praktische Winke, Beispiele aus der neueren Kunstgeschichte u. dgl. lernen, wie das auch seine Excerpte lehren: seine Theorie aber hat Richardson nichts zu verdanken.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des Laokoon machte der Dichter Scheffner in einem Briefe an Herder (vom 6. August 1766) es Lessing zum Vorwurf, „daß er nicht den Dubos und Webb allegiret, da er doch beyde sehr stark genutzt und ihnen die feinsten Bemerkungen abgelehnt habe."[1] Auf das Buch von du Bos, welches Lessing allerdings gekannt und mehr als einmal benutzt hat, werden wir unten zu sprechen kommen; sehen wir nun, wie es sich mit dem zweiten hier genannten Schriftsteller verhält. Die gemeinte Abhandlung von Daniel Webb (1730 bis 1788) ist betitelt *„Enquiry in to the beauties of painting"* (1764)[2] und in dialogischer Form abgefaßt. Webb geht, wie damals das gewöhnliche (und wie ja auch im Laokoon noch geschieht) von der Bezeichnung der Künste als nachahmende aus und bezeichnet als ihr Ziel einmal die Nachahmung von Gegenständen, welche wirklich vor Augen liegen, und zweitens die Vorstellung von Bildern, wie die Imagination sie uns giebt. Jener erste Theil der Kunst sei der mechanische oder nachahmende, der andere der ideale oder erfindende; Vollkommenheit der Kunst bestehe nur in Vereinigung dieser beiden Theile (p. 6 fg.). Ohne sich aber näher hierauf oder auf die Unterscheidung der einzelnen nachahmenden Künste einzulassen, behandelt Webb in den folgenden Abschnitten unsere Fähigkeit, über die Malerei zu zu urtheilen; vom Alterthum und Nutzen der Malerei; von der Zeichnung, dem Colorit, der Schattirung u. s. f.; und wenn man da im Abschnitt über das Colorit (p. 72 f.) liest, man hätte auch unter den neuern Dichtern Tiziane; wenn es von Shakespeare wegen einer kurzen Bemerkung über das weiße und rothe Inkarnat einer weiblichen Schönheit heißt, er pinsele, u. dergl. m., so

---

[1] S. Herder's Lebensbild von C. G. v. Herder, I, 2, 163.

[2] Eine deutsche Uebersetzung (von Hans Conr. Voegelin) erschien unter dem Titel: „Untersuchungen des Schönen in der Mahlerey und der Verdienste der berühmten alten und neuern Mahlern," Zürich 1766. Nach dieser citire ich, da mir die englische Ausgabe nicht vorliegt. Von demselben Vf. erschienen auch *Remarks on the beauties of poetry*, London 1762; dieselben sind mir aber nicht bekannt geworden.

merkt man bald, daß von diesem Autor ein Lessing schwerlich etwas lernen oder gar entlehnen konnte.[1] Poetische Malerei und malerische Poesie gehen bei ihm beständig durcheinander; die Schilderung des Aeneas (Virg. Aen. I, 590) wird als Beispiel angeführt, wie ein Dichter in malerischer Weise bei seiner Beschreibung Licht und Schatten vertheilen könnte, ja es wird direkt angenommen, daß Virgil dabei ein bestimmtes Gemälde vor Augen gehabt habe (hier merkt man den Einfluß von Spence): mit dem Zusatz, es sei leicht zu bemerken, daß wenn die Künste wechselsweise Ideen von einander entlehnen und sich also einander Licht mittheilen und empfangen, die Strahlen allemal wieder zurückprallen und ihre Schönheit wechselseitig erhöhen (p. 106 fg). Weiterhin werden dann den Malern verschiedene Stellen aus Miltons verlorenem Paradies empfohlen; den italienischen Malern wird vorgeworfen, sie wären nicht zu entschuldigen, daß sie die schönsten malerischen Ideen im Ariost und Tasso nicht nutzten; und was für Ideen! „Welch' ein Gegenstand für einen geschickten Coloristen, einen Engel zu malen, der sich in dem ihn umgebenden Glanze verliert und zerschmilzt!" (p. 127 f.) — Correggio's Gemälde richteten sich hautsächlich nach dichterischen Ideen; andererseits sollte man denken, Pope wäre von Correggio's Geiste beseelt, Besitzer von seinem Pinsel geworden. „Unter allen Künsten sind die Poesie und die Malerkunst sich am nächsten verwandt; und wir mögen anmerken, daß, da jene nie lieblicher scheint, als wenn sie sich mit der Malerei schmücket, so reißt diese nie mehr hin, als wenn sie sich bestrebt, den kühnen Flug der Dichtkunst zu erreichen und sich ihre Bilder zuzueignen" (p. 129). — Bis jetzt ist also von jenen „feinsten Bemerkungen", welche Lessing dem Webb entlehnt haben soll, wenig zu spüren; dieselben reduciren sich auf einige wenige Anmerkungen im letzten, von der Composition handelnden Gespräche. Hier heißt es von der Historienmalerei, sie sei die Vorstellung einer Handlung, die bloß einen

---

[1] S. 51 findet man sogar das treffliche Kunsturtheil, „eine Vergleichung zwischen Rafaels Figuren im Incendio di Borgo und dem Laokoon oder Fechter würde eben die Wirkung thun, als wenn man ein niederländisches Kutschenpferd neben einen türkischen Renner stellen wollte!"

Augenblick lang dauere (p. 134), — kein neuer Gedanke, man begegnet ihm fast in jedem Lehrbuch der Malerei. Was dann in demselben Abschnitt von dem Unterschied zwischen der Malerei und Poesie gesagt wird, ist zwar nicht falsch, aber ohne Schärfe und Klarheit ausgedrückt. Der Gedanke, daß der Maler zwar einen gewaltigen Vortheil für den einmaligen Eindruck hat, da er mehrere Gegenstände in einem Zeitpunkt vereinige, daß der Dichter aber noch besser daran sei, weil er seine Eindrücke wiederholen und verändern, seine Handlungen verlängern, ja auch noch andere Sinne zu Hilfe rufen könne (p. 187 ff.), enthält zwar das wahre Fundament, daß der Gegenstand der Malerei das Coexistente, der der Poesie das Successive ist, daneben aber wieder den alten Grundfehler, daß der Dichter „Gemälde von der Schönheit" geben könne; und diese Vermischung der Begriffe geht bis zum Schluß der Abhandlung, wo wir lesen, „daß die lebhafte und natürliche Wirkung der Malerei nirgend so zu spüren sei, als in der Lust, welche die Dichter zeigen, von ihr ihre Bilder und Metaphern zu borgen; von ihr lernten sie die Gegenstände zu gruppiren und anzuordnen, ihre Bilder zu schattiren und in das Licht zu setzen, einen zierlichen Umriß zu machen und die Tinten der Schönheit anzulegen; und das Colorit der Worte werde so schön, als des Malers Pinselzüge" (p. 196). Diese völlige Identificirung von Malerei und Poesie bleibt das A und O Webb's, dem Lessing in der That nichts verdankt und den er, falls er ihn überhaupt kannte (wofür kein Anhalt vorliegt), wahrscheinlich deswegen nicht erwähnt, weil er ihn der Widerlegung oder auch nur der Anführung nicht für werth gehalten hat;[1] wie er überhaupt viel zu thun gehabt hätte, wenn er jeden einzelnen, der damals über das Verhältniß von Malerei und Poesie schrieb, hätte namhaft machen wollen. Es genügte, wenn er diese allgemein als „die neuesten Kunstrichter" (s. d.

[1] Wenn bei Webb p. 57 sich der Satz findet, Grazie erheische immer Bewegung, was mit der Definition Lessings (im 21. Abschn.) übereinstimmt, so ist zu bemerken, daß dieser Gedanke auch nicht Webb's Eigenthum ist, sondern bereits auf Home zurückgeht, wie Guhrauer II, 1, 47 bemerkt. Daß Lessing seine Beispiele classischer Kunstwerke, wie von den Gemälden des Timomachos, Timanthes u. a. m., nicht aus Webb, der sich mehrfach darüber verbreitet, sondern aus der Quelle schöpfte, versteht sich von selbst.

Vorrede) bezeichnete. Wenn wir uns hier eingehender mit diesen Schriften beschäftigen, so geschieht es eben, weil wir hier kein System entwickeln, wie es Lessing that, sondern eine Geschichte jenes Problemes geben wollen und daher auch geringere Geister nicht übergehen dürfen.

Mit weit grösserem Recht hätte Scheffner auf einen andern Engländer hinweisen können, dem Lessing viel mehr verdankte, als dem Webb, nämlich auf John Harris (1709—1750),[1] der sich in seinem *„Discourse on Music, Painting and Poetry"* (1744)[2] die Aufgabe stellt, zu untersuchen, worin Tonkunst, Malerei und Dichtkunst mit einander übereinkommen, worin sie sich von einander unterscheiden, und welche, im ganzen genommen, vor den beiden andern den Vorzug verdiene. Harris geht dabei wieder aus von der aristotelischen Bestimmung der Künste als Nachahmung[3] und behandelt nun in einer vorangehenden Abhandlung über die Kunst im allgemeinen als sein Problem die Frage, welches die fundamentale Verschiedenheit der Mittel sei, durch welche die einzelnen Künste wirken. Da nun aller Kunst gemeinsam ist, daß sie ein Ganzes hinstellt, welches aus Theilen besteht, so finden wir jene Unterschiede eben in der Art der Anordnung dieser Theile zum Ganzen. Diese Theile

---

[1] Darauf hat schon Herder aufmerksam gemacht im ersten der krit. Wäldch. Abschn. 19. Neuerdings ist wiederum auf Harris hingewiesen worden in dem schönen Aufsatz über Lessing von Wilh. Dilthey, Preuß. Jahrb. f. 1867, I, p. 136; womit zu vgl. Grosse in den Wissensch. Monatsbl. f. 1876, p. 10 fg.

[2] In den Werken, herausgegeben von seinem Sohn, dem Earl of Malmesbury, London 1801—3 und Oxford 1841, p. 25 sqq. Eine deutsche Uebersetzung, unter dem Titel: „Drey Abhandlungen, die erste über die Kunst, die andere über die Musik, Mahlerey und Poesie, die dritte über die Glückseligkeit," erschien in Danzig 1756 (diese liegt mir vor); eine andere, nach der dritten Londoner Ausgabe, zu Halle 1780.

[3] Zwar hatte schon Baco von Verulam (1561—1626) bei seiner Abgrenzung der verschiedenen Felder des menschlichen Verstandes (in der Schrift *De augmentis scientiarum*) die drei Seelenvermögen der Vernunft, des Gedächtnisses und der Einbildungskraft zu Grunde gelegt und dabei die Poesie und die Malerei der Phantasie zugewiesen; aber wenn man auch seitdem die dichterische Phantasie als wesentlichen Factor bei der Malerei wie bei der Poesie betrachtete, so behielt man zunächst doch den Grundbegriff der Nachahmung bei; erst seitdem durch Kant an Stelle der Mittel, durch welche die Künste wirken, die Verfassung des producirenden Genies in den Vordergrund gestellt wurde (vgl. Dilthey a. a. O. 129), wurde auch die Bedeutung der Einbildungskraft mehr gewürdigt.

bestehen nämlich entweder zu gleicher Zeit zusammen, sind coexistent, oder sie folgen nach und nach auf einander, sind successiv (§. 56). Jede Wirkung, deren Theile nach und nach entstehen und deren Natur ihr Dasein und Wesen durch Veränderung erhält, nennen wir Energie; hingegen jede Wirkung, deren Theile alle auf einmal da sind und deren Natur und Wesen nicht in der Veränderung besteht, nennen wir ein Werk (§. 58 fg.). Jede Kunst, deren Wirkung eine Energie ist, kann in ihrer Vollkommenheit nur während der Dauer der Energie wahrgenommen werden; hingegen wird die Vollkommenheit einer Kunst, deren Wirkung ein Werk ist, nicht während der Energie, sondern erst nachher sichtbar (§. 63). So weit führt die erste Abhandlung; auf Grund dieser Praemissen wird nun die Verschiedenheit von Tonkunst, Malerei und Dichtkunst behandelt. Die Mittel, deren sich die Künste zur Nachahmung bedienen, sind Bewegung, Ton, Farbe und Figuren. Da die Malerei das Auge zu ihrem sinnlichen Werkzeuge hat, so kann sie nur vermittelst sichtbarer Gegenstände nachahmen, ihre einzigen Mittel sind Farbe und Figur. Die Musik, die durch das Werkzeug des Ohres zur Seele gelangt, ahmt durch Töne und Bewegung nach; die Dichtkunst, die auch nur das Ohr zu ihrem Werkzeug hat, kann zunächst auch nur durch Töne und Bewegungen nachahmen: da aber diese Töne für gewisse Begriffe stehen, die in der Seele sind, so ahmt die Dichtkunst alles nach, was die Sprache durch Begriffe ausdrücken kann, und faßt also gewissermaßen alles in sich. Während aber Malerei und Tonkunst durch natürliche Mittel nachahmen, bedient sich die Dichtkunst meistentheils eines künstlichen und willkürlichen Mittels (I §. 2). Wenn sie bloß durch natürliche Mittel oder bloße Töne nachahmt (was wir Onomatopoeie nennen oder Tonmalerei), so steht sie darin unbedingt hinter der Nachahmung der Malerei zurück (III); sobald sie aber weiter, auf ihr eigentliches Gebiet übergeht und durch willkürliche, durch Vertrag angenommene Zeichen, d. h. durch Worte nachahmt, so befindet sie sich den andern Künsten gegenüber im Vortheil (IV, 1). Denn ein Gegenstand, an welchem die Malerei ihre Stärke am besten zeigen kann, „muß ein solcher sein, der hauptsächlich durch gewisse Farben, Figuren und Stellung der Figuren charakterisirt ist, dessen vollständige Einsicht

nicht von einer Folge von Begebenheiten, oder wenn ja von einer Folge, wenigstens nur von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge abhängt und welcher eine große Mannichfaltigkeit solcher Nebenumstände verstattet, die alle in demselben untheilbaren Zeitpunkte zusammenlaufen und sich alle auf eine Haupthandlung beziehen". (IV, 2) Eine solche Beschränkung kennt aber die Dichtkunst nicht; ihre Gegenstände sind „Handlungen von einer so in die Länge gezogenen Dauer, daß kein Zeitpunkt in irgend einem Theile dieses Ganzen für die Malerei brauchbar ist; weder in seinem Anfange, der auf das folgende verweist, noch in seinem Ende, das auf das vorhergegangene zeigt, noch in seiner Mitte, welche beides, das vorhergehende und nachfolgende, erklären muß." (V, 2) Da also die meisten Gegenstände weit über die Kräfte der Malerei hinausgehn, da die Dichtkunst am allergenauesten nachahmen kann, da in dieser auch der besondere Reiz des Wohlklangs liegt, welchen die Malerei, die nur den einzigen Reiz der Nachahmung hat, entbehrt, — so verdient die Dichtkunst vor der ihr verschwisterten Kunst der Malerei bei weitem den Vorzug (V, 3; ich übergehe das über die Tonkunst Gesagte als nicht hierher gehörig). — Wenn wir von diesen letzten Schlußfolgerungen absehn, in denen das *πρῶτον ψεῦδος* eben der von Harris viel zu eng gefaßte Begriff der Nachahmung ist, wobei die Malerei unverdient herabgedrückt wird, so finden wir in der That hier den ganzen Unterbau der Lessing'schen Theorie schon vor. Jene Sätze, welche im 16. Abschnitt des Laokoon so scharf und prägnant die Gebiete der Künste bestimmen und von einander sondern, sie liegen in dieser Deduktion von Harris enthalten, nur freilich ohne die Lessing'sche Klarheit; und vor allem, wie Herder richtig bemerkt, die Hauptsache ist nicht die Aufstellung dieser Sätze, welche Lessing gewiß entfernt war, als sein geistiges Eigenthum zu beanspruchen, sondern der Gebrauch, den Lessing davon macht, und der gehört ihm allein zu.

Wenn wir nunmehr nach Frankreich übergehen, so haben wir da, ehe wir von den eigentlichen aesthetischen Untersuchungen

[1] Nur im Vorübergehen verweise ich auf das bekannte Werk von François du Jon oder Franciscus Junius (1589—1677), der als in Heidelberg geboren und von G. Vossius erzogen ein halber Deutscher

handeln,[1] einiger Schriften zu gedenken, welche die Theorie der Malerei von der theoretischen wie praktischen Seite zu lehren unternehmen. Weniger als ob wir aus diesen Büchern neues lernten oder daß darin belehrende Gesichtspunkte aufgestellt wären, als vielmehr um zu zeigen, wie die meisten der von Lessing bekämpften Irrthümer nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich dazumal ganz allgemein dogmatische Geltung hatten. Ich nenne da zunächst das in lateinischen Hexametern abgefaßte Gedicht des Ch. Alph. du Fresnoy (1611—1665): *De arte graphica liber* (1684 nach dem Tode des Vf. von Mignard publicirt).[1] Der Anfang kennzeichnet schon die Tendenz:

> *Ut Pictura Poësis erit, similisque Poësi*
> *Sit Pictura: refert par aemula quaeque sororem*

---

wegen seines langen Aufenthalts in Holland zugleich als Niederländer zu betrachten ist: *De pictura veterum*, zuerst 1637 erschienen, in zweiter Aufl. nach des Vf. Tode 1694. Ich führe dies Werk, dessen Hauptbedeutung auf einem ganz andern Gebiete liegt, hier nur an, weil es im vorigen Jahrhundert mehrfach auch in aesthetischen Fragen sehr mit Unrecht als Autorität citirt wird. Malerei und Poesie in ihrem gegenseitigen Verhältniß werden hier im vierten Kapitel des ersten Buches behandelt; aber man fängt mit all den vielen Stellen der Alten, welche Junius nach seiner Weise mit Riesenfleiß hier zusammengestellt hat, herzlich wenig an. Denn was sie belegen sollen, ist ganz äußerlich: daß beide Künste auf verborgenen Naturtrieben beruhen, daß sie nach lebendiger Nachahmung göttlicher und menschlicher Dinge streben, daß beide ihre Nachahmungen als Wahrheit ausgeben, u. dgl. m. Bei der Gelegenheit wird auch der Ausspruch des Simonides als *non ineleganter dictum* citirt: das ist aber auch beinah alles, was unter all den Stellen der Alten auf das Verhältniß zwischen Malerei und Poesie Bezug hat.

[1] Seitdem öfters aufgelegt: mit französ. Prosaübersetzung und mit Anmerkungen von de Piles 1673 (wiederholt 1684. 1751. 1783); ebenso mit einer vorausgeschickten Abhandlung und den Noten de Piles' von de Querlon, Paris 1753, zusammen mit de Marsy's Gedicht (s. p. 37 fg.); lateinisch zusammen mit de Marsy von Klotz, Lips. 1770; auch in deutscher Uebersetzung unter dem Titel: „Kurtzer Begriff der theoretischen Mahler-Kunst", Berlin 1699. Der Uebersetzer hat sich nicht genannt; laut der Vorrede ist er ein Schüler Maratti's. Diese Vorrede ist übrigens nicht ohne Interesse; er beklagt sich da bitter über die gegenwärtigen Verhältnisse in der Malerei und schilt namentlich auf die Motive mancher zeitgenössischen Maler, welche verwesende Figuren mit aschfarbigem Colorit, Haufen untereinander vermodernder und schon mehr als über die Hälfte verfaulter Leichen darstellten. „Unterdeß muß gleichwohl der bekannte Verß des Poeten: *pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* ihnen ein Deckel ihrer Ignorantz, eine Beschönigung ihrer Fehler und die Bemäntelung ihrer größesten Extravagantien seyn." Ein interessanter Beitrag zum 25. Abschnitt des Laokoon. (Vgl. auch Lessing. Kollektanea XI. 362 M.)

*Alternantque vices et nomina. Muta Poësis*
*Dicitur haec: Pictura loquens solet illa vocari.*

Gegenstand des Malers ist die Natur; aber nur das Schöne in derselben (v. 52):

*Quodque minus pulchrum, aut mendosum, corriget ipse*
*Marte suo, formae veneres captando fugaces.*

Bei der Erfindung hat man den wichtigsten Moment einer Handlung zur Darstellung zu wählen (v. 83):

*Nec, quod inane, nihil facit ad rem, sive videtur*
*Improprium, minimeque urgens, potiora tenebit*
*Ornamenta operis: Tragicae sed lege Sororis,*
*Summa ubi res agitur, vis summa requiritur Artis.*

Sonst läßt sich aber du Fresnoy auf die Wahl und Behandlung des darzustellenden Moments nicht weiter ein. Eingehender behandelt diesen Gegenstand sein Commentator de Piles (1635—1709), sowohl in seinen Noten zu dem Gedicht,[1] als in einer eigenen Schrift, *Cours de peinture* (1708). De Piles geht in letzterer Schrift wieder aus von der Bestimmung der Malerei als Nachahmung sichtbarer Gegenstände mittelst Formen und Farben (p. 3); er entwickelt aber bereits die im 18. Jahrh. allgemein anerkannten Gesetze der drei Einheiten. Da der Maler in einem und demselben Gemälde nur das vorstellen kann, was man in der Natur mit einem Male übersieht, so kann er in Folge dessen nichts vorstellen, was sich in verschiedenen Zeiten ereignet hat; und Maler, die sich diese Freiheit genommen haben, sind nicht zu entschuldigen (p. 65). Auf die drei Einheiten kommt er noch einmal gegen Ende zu sprechen, wo er (p. 420 ff.) das Thema behandelt, ob die Poesie der Malerei vorzuziehen sei. Hier ist freilich von Einsicht in ihr gegenseitiges Verhältniß keine Rede. Unsere Sinne und Vernunft sagen uns, heißt es, daß die Poesie jegliches Ereigniß deutlich machen könnte, welches die Malerei ihrerseits sehen lassen könnte. Natürlich fehlt die Beziehung auf die schweigende Poesie und die redende Malerei auch hier nicht (p. 427). Als beiden gemeinschaftlich wird namhaft gemacht, daß sie beide nach der

[1] Von Lessing im 5. Abschnitt des Laokoon citirt.

Nachahmung streben (p. 428), daß beide die **Einheit des Ortes**, der **Zeit** und der **Handlung** genau inne halten (p. 429), und verschiedene andere, rein äußerliche und oberflächliche Aehnlichkeiten. Auch was über ihre Verschiedenheit gesagt wird (p. 444), erhebt sich nicht über das Alltägliche. Schließlich wird der Malerei der Vorzug zuerkannt (p. 449), weil sie allgemein verständlich sei und weil sie uns auf einmal klar und deutlich werde, während die Poesie ihre Eindrücke erst nach und nach machen könne. Bezüglich der Allegorie ist de Piles völlig blind; er lobt sogar besonders diejenigen Bilder, wo nur ein Theil der Figuren allegorisch ist, weil sie unsere Aufmerksamkeit leichter und in angenehmerer Weise auf sich ziehen (p. 57). Ja er theilt die malerische Erfindung geradezu ein in die historische, die allegorische und die mystische. An die allegorische stellt er dabei drei Forderungen (p. 71): sie muß verständlich sein, sie muß berechtigt sein, d. h. vornehmlich durch den Gebrauch des Alterthums sanktionirt, und sie muß nothwendig sein, d. h. der Künstler muß sich nicht auf andere Weise verständlich machen können. (Vgl. Lessing im 10. Abschn.: „die Sinnbilder dieser Wesen bey dem Künstler hat die Noth erfunden.") — Gegen de Piles' Ausführungen wandte sich der andere Commentator des du Fresnoy, de **Querlon**, in einer der Ausgabe des Gedichtes vorangeschickten Einleitung. Er wendet sich vornehmlich dagegen, daß die Malerei der Poesie voranzusetzen sei. Man müsse (p. X) nur den Plinius lesen, um sich zu überzeugen, daß die griechischen Maler und Bildhauer die besten Dichter zu Hülfe gezogen und von ihnen einen umfassenden Gebrauch gemacht hätten. Ueberhaupt wird von de Querlon eine beständige Relation zwischen Dichter und Maler vorausgesetzt (so auch für den Laokoon) und empfohlen. Am deutlichsten zeige sich die Analogie zwischen beiden Künsten darin, daß sie ganz dieselben gemeinschaftlichen Regeln hätten; Horazens *Ars poetica* scheine für Maler geschrieben zu sein u. s. f. Hier herrscht in der That, während es in manchen Köpfen über diese Frage doch schon Licht zu werden begann, noch tiefste Nacht.

Ebenfalls in lateinischen Hexametern geschrieben ist das Gedicht von **Franç. Mar. de Marsy** (1714—1763), *Pictura* betitelt,

(1736), das damals viel Beifall fand.[1] Er giebt manche Hauptregeln etwas präciser, als du Fresnoy; so das Streben nach dem Schönen (v. 67):

*Naturam pinxisse parum est, nisi picta venuste*
*Rideat et laetos ostendat splendida vultus.*

Einheit der Handlung wird zur Forderung gemacht, vor Vermischung des nicht Zusammengehörigen gewarnt (v. 80):

*Complet ut in tragicis totam res unica scenam,*
*Unica sic etiam toti concredita telae*
*Actio concordi defigat imagine mentem.*
*Respice quid deceat, quid non. Ne lurida laetis,*
*Ne veris falsa immisce, ne sacra profanis.*

Ferner die gewöhnlichen Regeln über Haupt- und Nebenfiguren (v. 134), Beschränkung der Figurenzahl (v. 165) u. dgl. m.

Ausführlicher ist das in französischen Alexandrinern verfaßte Lehrgedicht von Watelet (1718—1786): *L'art de peindre* (1760), ein schwächliches Produkt[2] in vier Gesängen. Watelet ist selbständiger als du Fresnoy und de Marsy, aber in dem Neuen, das er über die Theorie der Malerei vorbringt, nicht gerade glücklich,[3] namentlich mit seiner Eintheilung der Erfindung in eine malerische und eine poetische: und was er unter letzterer versteht, ist nichts als die krasseste Vermengung des Poetischen mit dem Malerischen, wofür als Helfer und Lehrer Homer-Correggio, Albano-Anakreon, Virgil-Rafael, Michelangelo-Milton, diese *artistes éloquents, coloristes poëtes* angerufen werden (p. 55). Das einzige, was der Dichter für seinen so richtigen Satz (p. 41): *Chaque art a ses moyens, qui reglent son pouvoir* vorzubringen weiß, ist, daß der Dichter uns nach und nach ergreift, hingegen

---

[1] In französ. Uebersetzung von de Querlon, Paris 1738 und 1740; auch mehrfach mit dem du Fresnoy zusammen publicirt (s. oben S. 35 Anm. 1).

[2] Winckelmann äußert sich darüber mehrfach sehr entrüstet wegen der groben Unkenntniß der Antike, die Watelet sich zu Schulden kommen ließ; vgl. Justi II, 2, 43 ff.

[3] Vgl. *Lettre à M***, contenant quelques observations sur le Poëme de l'Art de peindre.* 1760. Der ungenannte Verfasser macht mit Recht auf die unbegründete Eintheilung Watelet's aufmerksam; er selbst ist freilich ein arger Allegoriker und Bewunderer der damals doch so vielfach schon als unkünstlerisch verurtheilten allegorischen Gemälde von Rubens und Lebrun (p. 13).

*Le Peintre, moins aidé, dont on exige autant,*
*Pour parvenir au coeur, n'a jamais qu'un instant.*

Das ist aber auch alles. Von all den Problemen, welche damals in der aesthetischen Literatur mehr oder weniger lebhaft diskutirt werden, halten diese Lehrbücher sich fern; jener Unterschied, daß die Malerei nur einen einzigen Moment nützen kann, während die Poesie eine Reihenfolge von solchen zeigt, kehrt wohl überall wieder, aber er ist *a posteriori* abstrahirt; weder ist irgendwo auf die inneren Gründe dieses Gesetzes eingegangen, noch sind irgendwo die Consequenzen daraus gezogen. Es ist der starre Schematismus, der uns hier überall entgegentritt; und es würde sich schwerlich verlohnt haben, hier auch dieser Schriften zu gedenken, hätten sie nicht zu ihrer Zeit ein hohes Ansehn genossen und der Erkenntniß besserer, damals schon hier und da auftauchender Theorieen hemmend entgegengewirkt.[1]

Bei weitem beachtenswerther sind die rein aesthetischen Schriften, die um jene Zeit herauskamen, obschon auch sie im allgemeinen sich über das Niveau der gang und gäben Theorieen, Begriffsbestimmungen und Begrenzungen nur selten erheben. Wir betrachten hier zunächst jenes Werk, das Scheffner in dem erwähnten Briefe als Quelle Lessings bezeichnete und das auch neuerdings wieder als solche bezeichnet worden ist,[2] nämlich des Abbé Jean Baptiste Dubos (1670—1742), *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (1719).[3] Das

[1] Als interessanter Beleg für das, was Lessing im 1. Abschnitt über die Franzosen als die „Meister des Anständigen" sagt, möge hier noch eine bezeichnende Stelle aus den von Watelet seinem Gedicht angehängten *Réflexions* eine Stelle finden (p. 131). *Ce qui caractérise principalement une Nation civilisée, c'est cette gêne utile que les hommes imposent à la plus grande partie des expressions subites et inconsidérées tant de l'ame que du corps. Ces mouvements libres et naturels troubleroient, en effet, la société, et entraîneroient le blâme: on a donc soin de les modérer; et ce soin est tel, qu'on réprime les signes des passions préférablement aux passions mêmes.*

[2] Konrad Leisaht, *Dubos et Lessing. Dissertat. inaugurale*, Greiffswald 1874. Eingehend besprochen von Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1876 p. 7 ff. Vgl. sonst noch Guhrauer S. 17, Hettner S. 268 fg., Zimmermann S. 205 ff.; Schasler nennt ihn nicht.

[3] Mir liegt eine zweite Auflage in drei Bänden, Utrecht 1732, vor, nach der ich citire; die 6te erschien in Paris 1755; eine deutsche Uebersetzung unter dem Titel: „Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey, aus dem Franz. des Herrn Abts Dubos", erschien Kopenhagen 1760 (von G. B. Funk in Kopenhagen, nach Hagedorn, Betracht. üb. d. Mahlerey I, 189); der erste Abschnitt war schon im zweiten Theil der Bremer Bei-

Motto der Schrift — wiederum das *Ut picturà poësis* — erweckt nicht gerade die Erwartung, daß wir darin Aufschlüsse über die wesentlichen Unterschiede beider Gattungen finden werden: und so verhält es sich im allgemeinen auch wirklich. Wenigstens an den meisten Stellen; in seinen Auseinandersetzungen wird außerordentlich häufig vom Dichter und Maler zugleich, ohne jegliche Unterscheidung, gehandelt (vgl. Sect. 3. 6. 32 u. a.). Sehen wir aber die umfangreiche Schrift im einzelnen durch, so stoßen wir neben vielem Verfehlten doch auch wieder auf nicht wenig Stellen, in denen sich die richtige Erkenntniß gewisser fundamentaler Gegensätze zeigt. Sect. 13 (p. 45 ff.) heißt es: „Es giebt Gegenstände, welche für die Maler vortheilhafter sind, als für die Dichter, wie es deren giebt, welche vortheilhafter für die Dichter sind, als für die Maler .... Ein Dichter kann uns viele Dinge sagen, welche ein Maler nicht im Stande wäre, uns verständlich zu machen. Ein Dichter kann derartige Empfindungen und Gedanken ausdrücken, welche ein Maler nicht wiederzugeben wüßte, weil weder die einen noch die andern von irgend einer eigenthümlichen, in unserer Stellung ausdrücklich bezeichneten oder auf unserm Gesicht deutlich charakterisirten Bewegung gefolgt sind ..... Ein Maler kann uns wohl erkennen lassen, daß Jemand von einer gewissen Leidenschaft bewegt wird, selbst wenn er ihn nicht in der Handlung selbst malt, weil es keine Bewegung der Seele giebt, welche nicht zugleich auch eine Bewegung des Körpers wäre. Aber was z. B. der Zorn jemanden besonderes denken lässt, je nach seinem Charakter und nach den begleitenden Umständen, und was er ihn Bedeutendes sprechen lässt, mit Beziehung auf die

---

träge abgedruckt worden und ging von da in die vollständige Uebersetzung über; eine andere in Breslau 1768. Den dritten Theil, der von den theatralischen Vorstellungen der Alten handelt, hat **Lessing** sogar selbst in der Theatralischen Bibliothek (drittes Stück, 1755) übersetzt; die Uebersetzung steht in der Hempel'schen Ausgabe XI, 1. 521 ff., die Vorrede allein Werke IV, 307 (382). Lessing sagt hier über den ersten Theil: „In dem ersten Theile erklärt er (der Vf.), worinn die Schönheit eines Gemähldes und die Schönheit eines Gedichts vornehmlich bestehe; was für Vorzüge sowohl das eine, als das andere, durch Beobachtungen der Regeln erlange, und endlich was für Beystand sowohl die Werke der Dichtkunst, als der Mahlerey, von andern Künsten erborgen können, um sich mit desto größern Vortheile zu zeigen."

Situation der redenden Person, das kann der Maler nur sehr selten so deutlich ausdrücken, daß man es versteht.... Ein Dichter kann den Germanicus, welcher vergiftet inmitten seiner Familie und seiner Freunde seinen letzten Gedanken Worte verleiht, die mannichfaltigsten Empfindungen ausdrücken lassen; ein Maler ist nicht im Stande, die meisten dieser Empfindungen wiederzugeben; er kann in einem jedem Gemälde nur eine bestimmte Empfindung ausdrücken. Er kann, um anzudeuten, daß Germanicus den Tiberius für den Urheber seines Todes hält, ihn seiner Gemahlin mit der Hand die Statue des Kaisers weisen lassen, mit einer Geste oder Miene, welche geeignet ist, diese Empfindung zu bezeichnen: aber er muß dann sein ganzes Gemälde auf die Wiedergabe dieser Empfindung concentriren...." „Da ein Gemälde, welches eine Handlung vorstellt, uns nur einen Augenblick ihrer Dauer sehen läßt, so kann der Maler seine Aufmerksamkeit nicht auf das Bedeutungsvolle[1] richten, welches die der gegenwärtigen Situation vorausgehenden Umstände bisweilen einer gewöhnlichen Empfindung ertheilen. Hingegen beschreibt der Dichter alle bemerkenswerthen Zufälligkeiten der von ihm geschilderten Handlung; und was sich vorher ereignet hat, wirft oft ein eigenthümliches Licht auf einen in der Folge sich ereignenden, an und für sich sehr gewöhnlichen Umstand." — „Der Dichter (p. 49) erreicht die Nachahmung seines Gegenstandes viel sicherer, als der Maler. Der Dichter kann mehrere Züge anwenden, um Empfindungen und Gedanken einer seiner Personen auszudrücken; wenn einige dieser Züge das nicht erreichen, was er will, wenn sie die Idee, welche er ausdrücken will, nicht genau wiedergeben, so können andere, glücklichere Züge den ersten zu Hilfe kommen; und verbunden werden sie bewirken, was ein einzelner nicht vermocht hätte, und werden so die Idee des Dichters in ihrer ganzen Stärke ausdrücken.... Aber nicht im gleichen Falle ist der Maler, welcher jede seiner Figuren nur einmal malt und nur einen

---

[1] So wird man hier *sublime* am besten übersetzen; es ist (s. p. 47): *ce merveilleux qui naît des circonstances et qu'on appellera si l'on veut, un sublime de raport.* Grosse a. a. O. bemerkt, daß Guhrauer aus diesem von Dubos gebrauchten Ausdruck mit Unrecht schloß, Dubos hebe die Vortheile der Poesie vor der Malerei bei der Schilderung des Erhabenen hervor.

Zug anwenden kann, um eine Empfindung im Gesicht wiederzugeben. Wenn er diesen Zug, welcher die Empfindung ausdrücken soll, nicht richtig trifft, dann ist seine Idee verfehlt, die Person macht, anstatt eine Empfindung zu zeigen, eine bloße Grimasse." – In demselben Abschnitt giebt Dubos einen Vergleich der dramatischen Poesie mit der Malerei, der aber sehr oberflächlich ist; nur finden wir hier eine Bemerkung, der wir ähnlich bei Lessing (im 11. Abschn.) begegnen, nämlich daß der Dichter, welcher einen unbekannten Stoff behandelt, seine Personen leicht vom ersten Akt an kenntlich und interessant machen kann, daß der Maler aber, welchem diese Mittel fehlen, sich niemals darauf einlassen soll, einen aus irgend welchem unbekannten Buche entnommenen Stoff zu behandeln, daß er in seinen Werken nur solche Figuren anbringen soll, mit denen alle Welt, d. h. alle Gebildeten, vertraut ist (p. 58).

Der 24. Abschnitt (p. 100) behandelt die Allegorie in der Malerei. Dubos unterscheidet gemischte allegorische Compositionen, wo allegorische Persönlichkeiten in eine historische Begebenheit eingeführt sind, und rein allegorische Compositionen, Darstellungen einer nicht wirklichen Begebenheit, welche dazu dient, ein wirkliches Ereigniß oder einen Gedanken zu versinnlichen. Er unterscheidet dann ferner unter den allegorischen Figuren selbst solche, welche seit langer Zeit eingeführt sind und daher schon das Bürgerrecht erworben haben, und moderne, die Erfindungen der neueren Maler sind. Letztere verurtheilt er, sie seien eine Chiffreschrift, zu der niemand einen Schlüssel habe, ja wenige Leute suchten denselben überhaupt. Wer sich damit abgebe, solchen Wesen das Dasein zu geben, mache einen schlechten Gebrauch von seinem Verstande; diejenigen Maler, welche gegenwärtig dafür gälten, die größten „Dichter in der Malerei" zu sein, wären nicht dieselben, welche der Welt die größte Zahl allegorischer Persönlichkeiten geschenkt hätten: Rafael sei darin sehr zurückhaltend. Was die andern, herkömmlichen allegorischen Wesen anlangt, so will sie Dubos in historischen Darstellungen wohl zulassen, aber nicht als handelnde Personen, weil die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung darunter leide; er tadelt daher Rubens' Gemälde in der Galerie du Luxembourg und macht unter anderm die sehr treffende Bemerkung,

daß Rubens bei der Niederkunft der Maria von Medicis an Stelle der an der Handlung betheiligten Genien und andern allegorischen Figuren besser die Hebammen der Königin gemalt hätte. Ueberhaupt ist dieser ganze Abschnitt des Dubos über die Allegorie sehr lehrreich und unendlich vernünftiger als das, was der in diesem Punkte ganz verblendete Winckelmann über denselben Gegenstand geschrieben hat. Dubos verurtheilt im allgemeinen auch die rein allegorischen Compositionen, weil es fast immer unmöglich sei, die Absicht des Künstlers, den seinem Gemälde zu Grunde liegenden Gedanken zu errathen; und er bemerkt (p. 107) sehr richtig, was auch mancher neuerer Künstler noch beherzigen könnte: *Il est des galimatias en peinture aussi bien qu'en Poësie.*[1]

Im 40. Abschnitt (p. 216) wird die Frage erwogen, ob die Macht der Malerei auf die Menschen größer sei, als die der Poesie. Hier werden beide Künste einander entgegengestellt, und zwar einmal, insofern die Malerei auf uns durch das Gesicht wirkt, die Poesie durch das Gehör, und zweitens, insofern die Malerei sich natürlicher Zeichen, die Poesie aber willkürlicher, verabredeter Zeichen bediene. Allein Dubos macht von dieser richtigen und damals, wie wir gesehn haben, auch sonst verbreiteten Erkenntniß nicht den richtigen Gebrauch. Denn anstatt daraus auf das grundverschiedene Wesen beider Künste, die Verschiedenheit ihrer Darstellungsgebiete zu schließen, folgert er, gleich de Piles, daß die Macht der Malerei auf die Menschen größer sei, als die der Poesie, weil die durch das Auge zugehenden Eindrücke mächtiger wären, als die durch andere Sinne in die Seele gelangenden, und weil natürliche Zeichen allgemeiner verständlich und deshalb wirksamer wären, als künstliche, verabredete. So ist denn in der That dem Dubos, trotz der berührten Punkte, in denen er tiefer als seine Vorgänger und

---

[1] Dubos war nicht der einzige, welcher Rubens' allegorische Darstellungen verurtheilte. „Horaz Walpole nannte das Werk *a toleration of all religions;* Algarotti [*Saggio sopra la pittura* p. 103] verglich seinen Eindruck mit dem Synkretismus romanischer Epopoeen, wo Sannazaro den Proteus als Propheten der Incarnation einführt und Camoëns' Indianer sich mit den Portugiesen von den Reisen des Ulyß unterhielten." Justi, Winckelmann I, 403. Auf Diderot's Urtheil kommen wir noch zu sprechen.

die meisten seiner Zeitgenossen in das Wesen der Künste eingedrungen zu sein scheint, doch die richtige Erkenntniß über ihre Verschiedenheit noch nicht aufgegangen; das lehrt namentlich der 33. Abschnitt (p. 254), in dem speciell von der Poesie gehandelt und von dieser verlangt wird, daß ihr Stil erfüllt sei mit Bildern, welche die in den Versen beschriebenen Objekte so genau malen, daß wir sie nicht verstehen können, ohne daß nicht zugleich unsere Einbildungskraft beständig von Gemälden erfüllt sei, welche in demselben Maße auf einander folgen, wie die Perioden der Rede. Das *ut pictura poësis* wird hier ausdrücklich auf's neue zu Hilfe gerufen, und der größte Vorzug eines Gedichtes in einer ununterbrochenen Folge schicklicher Bilder und Gemälde gesucht. Ohne Dubos' sonstige Verdienste zu schmälern, werden wir zugestehen müssen, daß Lessing bei ihm wohl eine Bestätigung für manche, schon anderwärts erkannte Wahrheiten finden, aber keineswegs seine „feinsten" Bemerkungen aus ihm entlehnen konnte.[1]

Vergeblich sucht man auch in dem Buch, welches beinah ein halbes Jahrhundert lang nicht bloß für Frankreich, sondern für die ganze gebildete Welt der Kanon der schönen Künste gewesen ist, in Charles Batteux (1713—1780)[2] *Cours des belles lettres* (1747)[3] irgend welche Belehrung über das Verhältniß zwischen Poesie und bildender Kunst. Schon die Vorrede zeigt uns, daß selbst die wenigen Gesichtspunkte, welche die Vorgänger bereits zur Unterscheidung der Künste aufgestellt hatten, für ihn verloren sind. „Die Malerkunst ist eine stumme Poesie . . . Horazens Regel hält allemal die

---

[1] Guhrauer bemerkt a. a. O. von Dubos sehr richtig: „Eine Theorie wird dadurch nicht besser, daß ein feiner und richtiger Geschmack bei der Anwendung auf die Gefahren derselben hindeutet." Aber die Bedeutung der Schrift beruht vornehmlich auf dem kanonischen Ansehn, welches sie in der nächsten Zeit genoß; fast alles, was von da ab bis auf Lessing über Kunst geschrieben wird, geht auf Dubos zurück; wir werden sehen, wie die Schweizer Kritiker vollständig auf seinen Schultern stehn; und daß auch Diderot, Winckelmann, Lessing selbst, immerhin durch ihn fruchtbare Anregungen erfahren haben, liegt mir fern zu leugnen. Vgl. Danzel, Gottsched S. 212. Koberstein III[5], 298.

[2] Vgl. über Batteux Hettner, S. 269 ff. Zimmermann, S. 205 ff. Schasler I, 315.

[3] Sehr häufig übersetzt, in's deutsche von Ramler, 1758; ich citire nach der Auflage von 1774.

Probe: *ut pictura poesis.* Es fand sich, daß die Poesie in allen Stücken eine Nachahmung sei, ebensowohl wie die Malerei" (p. XXI). Batteux stellt sich also auf den aristotelischen Standpunkt: alle Künste sind nachahmende. Die Malerei ahmt durch Farben nach, die Bildhauerei durch erhabene Figuren, die Tanzkunst durch Bewegung und Stellung des Leibes, die Musik durch Töne und die Poesie durch abgemessene Worte. „Dies sind die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste" (I, 41). -- „Beide Künste, die Malerei und die Dichtkunst", heißt es an einem andern Orte (I, 230 f.), „haben eine so große Uebereinstimmung, daß man, um sie beide abzuhandeln, nichts weiter nöthig hat, als die Namen zu verändern und Malerkunst, Zeichnung, Farbengebung, anstatt Dichtkunst, Fabel, Versbau hinzusetzen." Mit ein paar kurzen Worten über Zeichnung, Colorit u. s. w. ist die Sache abgethan. Man darf sich billig wundern, wie ein solches Buch noch nach dem Erscheinen des Laokoon das Ansehn eines Mustercodex sich bewahren konnte.

Aber in Frankreich selbst erhob sich der Widerspruch gegen Batteux's geistlosen Schematismus, und zwar in der Person eines ihm unendlich überlegenen Geistes, nämlich in Denis Diderot (1713—1784), der in seiner zuerst anonym erschienenen *Lettre sur les sourds et muëts* (1751)[1] mit der Waffe feiner Ironie gegen Batteux sich wandte.[2] Bekanntlich bilden den Inhalt dieses geistreichen Schriftchens nicht eigentlich die Taubstummen, sondern Sprache und Gehör;[3] er selbst erklärt in einem als Vorrede vorangeschickten Briefe an seinen Verleger, dieser Titel solle sich beziehen: „auf die große Zahl derjenigen, welche sprechen ohne zu verstehen, die kleine Zahl derer, welche verstehen ohne zu sprechen, und die ganz kleine Zahl derjenigen,

---

[1] Mir liegt eine Ausgabe von 1772 vor, ich citire aber nach der Gesammtausgabe der Werke Diderots von Assézat, in der das Schriftchen Bd. I p. 349 ff. steht.

[2] Man vgl. im ersten Brief p. 2: *S'il est arrivé à mes idées d'être voisines des vôtres, c'est comme au lierre à qui il arrive quelquefois de mêler sa feuille à celle du chêne.*

[3] Vgl. darüber Diderot's Leben und Werke, von Karl Rosenkranz I, 99 ff. Auf die Bedeutung der Schrift für den Laokoon hat Scherer verwiesen, im Anzeiger f. deutsches Alterth. u. dtsch. Liter. II, 1. 1876 p. 85 f. Vgl. auch Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1877. p. 105.

welche zu sprechen und zu verstehen im Stande sind, und eigentlich sei sein Brief nur für diese letzteren nützlich." — Im Verlauf dieses Büchleins kommt Diderot nun darauf zu sprechen, daß in Folge der Verschiedenheit von Geberde und Wort, indem jene für das Auge, diese für das Ohr darstelle, Malerei und Poesie zu den gleichen Gegenständen nicht in gleicher Weise sich verhalten können. „Da jede Art von Nachahmung (p. 385) ihre besonderen Zeichen hat, so wünschte ich wohl, daß ein unterrichteter und scharfsinniger Geist sich einmal damit beschäftigte, sie unter sich zu vergleichen. Die Schönheiten eines Dichters gegen die eines andern Dichters abwägen, das hat man tausendmal gethan. Aber die der Poesie, der Malerei und der Musik gemeinschaftlichen Schönheiten angeben, ihre Analogieen aufweisen; darlegen, wie der Dichter, der Maler und der Musiker dasselbe Bild wiedergeben; ihre flüchtigen Ausdrucksmittel (*les emblêmes fugitivs de leur expression*) festhalten; untersuchen, ob es unter diesen Mitteln nicht eine gewisse Aehnlichkeit giebt, u. s. w. — das bleibt noch zu thun, und das rathe ich Ihnen (nämlich Batteux) Ihren auf ein und dasselbe Princip zurückgeführten Künsten hinzuzufügen."[1] — Diderot bespricht dann (p. 386) jene Stelle der Aeneis (I, 126), wo Neptun sein Haupt aus den Wellen erhebt:

*sensit Neptunus et imis*
*stagna refusa vadis graviter commotus, et alto*
*prospiciens summa placidum caput extulit unda,*

und fragt: „Wie kommt es, daß der Maler diesen Moment nicht darstellen kann? Warum würde, da der Gott dann wie ein enthaupteter Mensch erschiene (*qu'un homme décollé,* besser: sein Kopf wie der eines Enthaupteten), sein im Gedicht so majestätisches Haupt auf den Wellen im Gemälde einen schlechten Eindruck machen?[2] Wie kommt es, daß das, was unserer Einbildungskraft

---

[1] Daß Batteux durchaus nicht der Mann war, solche Anforderung erfüllen zu können, wußte Diderot selbst am besten; welche Ironie liegt nicht in den Worten (p. 388): *Je vous laisse le soin, de les chercher (les exemples) et d'en faire usage, à vous, Monsieur, qui devez être Peintre, Poëte, Philosophe et Musicien; car vous n'auriez pas tenté de réduire les beaux arts à un même principe, s'ils ne vous étoient pas tous à peu près également connus.*

[2] Die aesthetischen Gründe, warum ein solches Bild häßlich wäre, entwickelt Diderot an einer späteren Stelle, p. 403 sqq.

gefällt, unsern Augen mißfällt? Ist die schöne Natur für den Dichter und den Maler nicht ein und dieselbe?" — Diderot wählt dann, um die Verschiedenheit der Ausdrucksweise jener drei Künste zu zeigen, als Beispiel eine sterbende Frau (p. 398 fg.), und er zeigt, daß der Maler, welcher nur den einen Moment zur Darstellung hat, nicht soviel Symptome des Todes vereinigen könne, wie der Dichter, und daher schlagendere wählen müsse. — Noch an einem andern frappanten Beispiele legt er an einer spätern Stelle (p. 404) dar, daß die Poesie uns Bilder bewundern läßt, welche in der Malerei unerträglich wären, und daß unsere Einbildungskraft weniger skrupulös ist als unser Auge: nämlich an dem die Gefährten des Odysseus verschlingenden Polyphem, der gemalt ganz unerträglich sein würde.

Aber diese kleine Schrift ist nicht die einzige, welche Zeugniß davon ablegt, daß Diderot die von seinen Vorgängern und Zeitgenossen meist nur flüchtig gestreifte Frage nach den Grenzen der beiden Schwesterkünste in ihrer ganzen Tiefe und Bedeutung erkannt hatte.[1] Von besonderer Bedeutung ist noch, abgesehen von vereinzelten Stellen in seinen „Salons", der im Jahre 1765 geschriebene *Essai sur la peinture.*[2] Ich mache hier vornehmlich auf folgende Stellen dieser Schrift aufmerksam. Im vierten Kapitel, wo er über den Ausdruck handelt, bemerkt Diderot (Werke XII, 488), der Maler müsse die Historiker lesen, sich mit den Dichtern erfüllen und bei ihren Bildern verweilen. Wenn der Dichter sage: *vero incessu patuit dea,* so müsse der Maler dieses Bild in sich zu erzeugen suchen; wenn jener sage: *summa placidum caput extulit unda* (s. oben), so müsse der Künstler dieses Bild umgestalten, fühlen, was er davon wegnehmen, was er daran lassen solle; er müsse die zarten und die starken Leidenschaften kennen und sie ohne Grimasse wiedergeben. „Laokoon leidet, aber ohne Grimasse, während der grausame Schmerz von der Spitze seiner grossen Zehe bis zum Scheitel seines Hauptes

[1] Vgl. Rosenkranz, Diderot II, 134: „Er (Diderot) kennt die Grenzen der verschiedenen Künste sehr wohl. Er fordert nicht von der Sculptur oder Malerei, was nur die Poesie vermag."

[2] Von Goethe auszugsweise übersetzt und mit Anmerkungen versehen, Werke, Stuttg. u. Tüb. 1840, XXIX, 383 ff.. In der oben genannten Ausgabe der Werke Diderots steht der Essai Bd. XII, 453 ff. Vgl. über die Schrift Rosenkranz, a. a. O. II, 136 ff.

sich zieht.". . . . „Laßt Euren Kopf vor allen Dingen einen schönen Charakter zeigen. Die Leidenschaften malen sich leichter auf einem schönen Gesicht; wenn sie die äußersten sind, werden sie dadurch nur um so schrecklicher. Die Eumeniden der Alten sind schön, und sie sind deswegen nur noch entsetzlicher." — Im fünften, die Composition behandelnden Abschnitt heißt es (p. 497): „Eine Composition muß für jedermann von gesundem Verstande deutlich, sie muß einfach und klar sein; keine müßige Figur, kein überflüssiges Beiwerk sei dabei. Der Gegenstand muß ein einziger sein". . . . „Der Maler hat nur einen Augenblick; es ist ihm eben so wenig erlaubt, zwei Augenblicke, als zwei Handlungen zu umfassen.". . . „Es giebt nur einige Umstände, wo es weder gegen die Wahrheit noch gegen das Interesse ist, den Augenblick, welcher nicht mehr da ist, in die Erinnerung zu rufen, oder den Augenblick, welcher folgen soll, zu zeigen." — „Jede Handlung (p. 499) hat mehrere Augenblicke, aber ich habe es schon gesagt und ich wiederhole es, der Künstler hat nur einen, dessen Dauer momentan ist. Indessen, wie ich auf einem Gesicht, auf dem der Schmerz herrschte und wo nun die Freude sich malt, die gegenwärtige Empfindung vermischt finden würde mit den Spuren der vergangenen Empfindung, so können auch in dem Moment, welchen der Maler gewählt hat, sei es in der Stellung, sei es im Charakter, sei es in der Handlung, noch vorhandene Spuren des vorangegangenen Momentes zurückbleiben." Auch auf die Allegorie kommt Diderot zu sprechen (p. 500): „Ich könnte um keinen Preis, es wäre denn in einer Apotheose oder etwas derartigem, die Vermischung allegorischer und wirklicher Wesen dulden. Hier sehe ich alle Bewunderer von Rubens murren: aber sei's drum, wenn nur der gute Geschmack und die Wahrheit mir lächeln." Es schließt sich dann hieran eine sehr scharfe Verurtheilung der allegorischen Compositionen von Rubens und Pigalle, welche an das Urtheil von Dubos erinnert. Und nun vergleiche man zum Schluß noch folgenden Passus (p. 510), der wörtlich so bei Lessing stehen könnte: „Ein Portrait darf eine traurige, finstre, melancholische, ernste Miene zeigen, weil diese Zustände permanent sind; aber ein Portrait, welches lacht, ist ohne Adel, selbst oft ohne Wahrheit, und deshalb eine Dummheit

(*une sottise*). Das Lachen ist vorübergehend (*passager*); man lacht gelegentlich, aber man lacht nicht beständig." — Wahrlich, diese hier mitgetheilten Proben werden es nicht als zu viel gesagt erscheinen lassen, wenn wir schließen: kein einziger unter allen, die vor Lessing über Poesie und Malerei geschrieben, ist — Mendelssohn ausgenommen — seinen Gedanken so nahe gekommen, wie eben Diderot.[1]

Aber Diderot mit seinen aesthetischen Forderungen blieb in Frankreich ein Prediger in der Wüste. Schon die Art, wie er in der letztgenannten Schrift seine Kapitel überschreibt: „Meine wunderlichen (*bizarres*) Gedanken über die Zeichnung;" „Was alle Welt vom Ausdruck weiß, und etwas, was alle Welt nicht weiß" u. dgl. m. zeigt, daß er sich wohl bewußt war, damit ziemlich allein zu stehen. Ein sprechender Beleg dafür ist ein Werk, welches in Lessings Laokoon eine wichtige Rolle spielt, weil es für Lessing vortrefflich geeignet war, die Ungehörigkeit der Vermischung von Poesie und Malerei an verschiedenen daraus entnommenen Beispielen nachzuweisen. Diese Schrift ist des um die archäologische Forschung so hochverdienten Grafen Caylus (1692—1765) *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Éneide de Virgile, avec des obser-*

---

[1] Die Hauptgedanken seines ersten Essais über die Malerei sind wiederholt, ergänzt und mit treffenden Beispielen erläutert in den *Pensées détachées sur la peinture*, *la sculpture*, *l'architecture et la poésie*, die zwar, als im Jahre 1776 erschienen, nicht mehr hierher gehören, aus denen ich aber einige Sentenzen wegen ihrer Uebereinstimmung mit Lessing'schen Ideen anführen will, zumal Diderot wohl ohne Kenntniß des Lessing'schen Laokoon geblieben ist. — Diderot's Werke XII, 82: „Warum würde ein Hippogryph, der mir im Gedicht sehr gefällt, auf der Leinwand mißfallen? — Ich will dafür einen guten oder schlechten Grund angeben. Das Bild in meiner Einbildungskraft ist nur ein vorübergehender Schatten; die Leinwand aber hält den Gegenstand mir vor Augen fest und prägt mir seine Mißgestalt ein." — Ebd. p. 84: „Die Allegorie ist selten erhaben, fast immer frostig und dunkel." — Ebd.: „Der moderne Künstler wird Euch den Sohn des Achill zeigen, wie er mit der unglücklichen Polyxena spricht, und er wird frostig sein; der antike Künstler wird ihn Euch zeigen, wie er sein Opfer am Haar gepackt hält und zum Stoße bereit ist; und er wird erwärmen. Der Augenblick, wo er ihr mit dem Schwert die Brust durchbohrt, würde Entsetzen einflößen" (vgl. Lessings Gedanken über die Wahl des fruchtbaren Momentes; auch Diderot p. 90 über Darstellung des Iphigenien-Opfers). Sehr wenig Lessingisch aber ist der Satz (p. 81): *Que m'importe que le Laocoon des statuaires soit antérieur ou non au Laocoon du poëte? Il est certain que l'un a servi de modèle à l'autre.*

*vations générales sur le Costume* (1757). Ich habe nicht nöthig, hier auf den Inhalt dieser Schrift näher einzugehen; man lernt es aus dem Laokoon selbst genügend kennen, daß Caylus, indem er in an und für sich lobenswerther Weise die Künstler seiner Zeit auf den Homer, anstatt auf den bis dahin fast allein benutzten Ovid hinwies, „die Brauchbarkeit für den Maler zum Probirstein der Dichter macht und ihre Rangordnung nach der Zahl der Gemälde, die sie dem Artisten bieten, bestimmen will." Dasselbe also, was nach Spence's Polymetis die alten Künstler gethan hätten, das empfahl Caylus seinen Zeitgenossen. Beider Fehler ist der gleiche, bei beiden liegt der Irrthum in der gänzlichen Verkennung der Grenzen, welche die Gebiete der Malerei und Dichtkunst von einander scheiden.

Aus der italienischen Aesthetik jener Zeit hebe ich nur zwei Männer heraus, deren Schriften damals Anerkennung fanden, und die, wenn auch mehr im Vorübergehn, die Frage, deren Geschichte bis auf Lessing wir hier behandeln, berührt haben. Der eine ist Francesco Saverio Quadrio (auch bekannt unter dem Pseudonym Andrucci; 1695—1756), der in seinem umfangreichen Werke *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna e Modena 1739 ff., von dem Begriff der Nachahmung ausgeht und häufig vergleichende Seitenblicke von der Technik der Poesie auf die der Malerei wirft. Zwar über das Verhältniß beider Künste zu einander spricht er sich nicht aus; selbst das abgedroschene *ut pictura poesis*, das sonst zu jener Zeit sich selten jemand, der über Poesie oder Malerei schrieb, entgehen ließ, verschmäht er. Weshalb er aber hier Erwähnung verdient, das ist wegen seiner, von den aesthetischen Theorieen der Engländer und Deutschen sehr abweichenden Ansichten über die Stelle, welche die Schilderung oder Beschreibung in der Poesie einzunehmen hat. Er wünscht nämlich möglichste Einschränkung derselben; nicht bloß Beschreibungen von unangenehmen, gleichgültigen oder unwürdigen Dingen sollen unterbleiben (I, 571), sondern der Epiker soll sich überhaupt vor dem Schildern möglichst hüten (IV, 630): „Die Beschreibungen von Palästen, Gärten, Wäldern und dgl. schaden der Lebendigkeit des Gedichts." Freilich ist Quadrio entfernt davon, den tiefliegenden Grund einzusehen, weshalb Schilderungen in der Poesie verfehlt sind:

ihm handelt es sich nur um die Wirkung auf den Leser. Kurze Beschreibungen will er daher statuiren (IV, 4): „lange Beschreibungen aber sind nichts als eine fehlerhafte Abschweifung des Dichters von seinem Zweck und eine dem Leser unangenehme Zerstreuung, in Folge deren er die vorher erhaltenen Eindrücke wieder vergißt, da er mit seiner Aufmerksamkeit gleichsam anderswohin geführt worden ist. Jene kleinen Beschreibungen oder Schilderungen aber müssen mit aller möglichen Anmuth gemacht werden; und hier ist es vornehmlich, wo die Poesie eine Malerei sein muß, indem sie gewissermaßen unter die Augen des Lesers die Bilder von alle dem stellt, was sie zu beschreiben unternimmt; und dies muß noch viel mehr in solchen Gedichten mit aller Sorgfalt geschehn, in welchen die Aehnlichkeiten nicht sowohl zum Schmuck und zur Unterhaltung der Leser angebracht werden, als um sie, wie in einem Bilde, die beschriebenen Dinge selbst sehen zu lassen." Quadrio läßt also die Beschreibung vornehmlich zu, sobald der Dichter damit einen instruktiven Zweck verbindet (vgl. IV, 639 fg.), wie auch Lessing im 17. Abschn.

Die andere Schrift, die ich hier anführen will, ist des Grafen Francesco Algarotti (1712—1764), des Freundes Friedrichs d. Gr., *Saggio sopra la pittura* (1763).[1] Algarotti ist ein Mann von feinem Esprit, der Shaftesbury's und Webb's Schriften über die Malerei kennt und mit Vortheil benutzt. „Poesie und Malerei," sagt er im Abschnitt über die Erfindung (p. 92), „gehen bezüglich der Erfindung so zusammen, daß sie wohl den Namen von Schwesterkünsten verdienen; aber in einem Punkte unterscheiden sie sich beträchtlich. Wenn der Dichter seine Fabel darstellt, so erzählt er, was sich vorher ereignet hat, bereitet das vor, was sich nachher ereignen soll, geht durch Grade der Handlung hindurch; und er bedient sich, um im Zuhörer die größte Wirkung zu erzielen, der Aufeinanderfolge der Zeit; der Maler aber, aller dieser Hilfsmittel beraubt, sieht sich genöthigt, seine Handlung auf einen einzigen Moment derselben Handlung zu beschränken." — „Die Handlung muß eine einzige sein, einheitlich auch der Ort und die Zeit; der Mißbrauch solcher

[1] In französischer Uebersetzung von Pingeron, 1769 erschienen; deutsch von Raspe, in demselben Jahr.

Künstler, die, gleich den Schriftstellern des Chinesischen oder Spanischen Theaters, in einem Gemälde verschiedene Handlungen darstellen und das ganze Leben einer Person malen, ist zu verurtheilen" (p. 98). — Auch über die Allegorie läßt sich Algarotti aus; die allegorischen Compositionen von Rubens erfahren gerechten Tadel (p. 103), doch billigt er (darin Winckelmann ähnlich, s. unten), daß man moralische Gegenstände und Abstraktionen anstatt durch mythologische Figuren, durch bestimmte historische Ereignisse, vornehmlich aus der alten Geschichte, symbolisire. Auch Algarotti's aesthetische Forderungen sind rein aus der Praxis *a posteriori* entnommen; die Herleitung derselben aus dem Wesen der Kunst selbst lag ihm ferne.

Und wie sah es dazumal mit den aesthetischen Problemen, deren Gegenstand der Laokoon ist, in **Deutschland** aus? — Lessings Vorrede sagt es uns deutlich genug; die Schriften, die wir hier namhaft zu machen haben, geben zum Theil den Commentar dazu. Vielfach holte man sich die Belehrung vom Auslande; Richardson, Dubos, Webb u. a. wurden eifrig gelesen und benutzt. Was eigenes auf diesem Gebiete in Deutschland producirt wird, lehnt sich zwar hinsichtlich der aesthetischen Grundlagen an die Engländer und Franzosen an, geht aber nur selten, wie jene meistens, von der Malerei, sondern vornehmlich von der Poesie aus; das Interesse für die bildenden Künste erwachte in Deutschland erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, da aber allerdings auch gleich so lebhaft, daß jede diesen Gegenstand behandelnde Schrift auf allgemeine Theilnahme rechnen durfte.[1] — Wir haben oben gesehen, daß in der deutschen Poesie, vornehmlich durch den Einfluß der Engländer, die beschreibende Richtung außerordentlich an Ansehn gewonnen

---

[1] Klotz schreibt im Jahre 1770 in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Du Fresnoy: *Jam his de pictura carminibus ideo non credo lectores defuturos esse, quia pictura nunc in omnium ore est. Nam ut olim Abderitae febri mirabili correpti, ad tragoediam impellebantur vitioso quodam impetu. iambica proferebant, Euripidis Andromedam decantabant, tota vero urbe nemo esset, qui non tragoedum ageret, sic etiam, editis in Germania a Winckelmanno et Hagedornio doctissimis de artibus liberalibus libris nemo est, qui non de coloribus, de umbra et lumine loquatur, Apellis, Polygnoti, Raphaelis, Pussini nomina iactet, atque severa fronte de clarissimis toto orbe tabulis pictis sententiam recitet.*

hatte; daß aber diese beschreibende Poesie so auf das Piedestal gehoben wurde, daß sie gewissermassen als Krone und Glanzpunkt aller Poesie erschien, das war das Resultat der Schweizer. Welche Bedeutung die Schriften der Schweizer über das Wesen der Dichtkunst und ihr Antagonismus gegen die Gottsched'sche Richtung für die deutsche Literatur gehabt haben, hier auseinanderzusetzen liegt uns fern; jeder weiß, daß sie gegenüber der Gottsched'schen Pedanterie, welcher alle Dichtkunst nur eine Thätigkeit des Verstandes war, wieder die Phantasie in ihr Recht einsetzten, daß sie die wirkliche Empfindung, das wahre Schöne über gemachte Affekte und künstliche Klassizität stellten. Dies Verdienst, der Natur, gegenüber der Allongenperrücke, zu ihrem Rechte verholfen zu haben, wird den Zürichern Bodmer und Breitinger immer verbleiben. Das hindert nun freilich nicht, daß sie in der Frage, um welche es sich hier für uns handelt, nicht nur keinen Schritt vorwärts gethan haben, sondern im Gegentheil eher von nachtheiligem Einfluß gewesen sind. In Joh. Jos. Breitinger's (1701—1776) „Critischer Dichtkunst" (1740), welche vornehmlich an Dubos' *Réflexions* anknüpfte, dabei aber in aesthetischer Beziehung, was die Dichtkunst anlangt, sich gänzlich an die englische Litteratur anlehnte,[1] spielt die poetische Malerei eine große Rolle. Nun verwahrt sich Breitinger allerdings gleich im ersten Abschnitt dagegen, daß er unter der schon auf dem Titel figurirenden „poetischen Mahlerey" nur die beschreibende Dichtung allein oder einzelne Gleichnisse oder Bilder gemeint habe. „Ich nehme", sagt er (p. 12), „diese Benennung nicht in dem engern Verstande, nach welchem die Gemählde der Poesie eine der sonderbarsten Schönheiten in dieser Kunst ausmachen, wenn sie dem Auge der Seelen die Gegenstände in solch einer Klarheit vorstellen, als ob sie gegenwärtig und sichtbar vor uns stünden, so daß das Gemüthe dadurch gantz entzücket wird; sondern ich verstehe sie allhier nach ihrem vollkommensten Inbegriffe, soferne sie neben der Ausdrückung, die gantze Arbeit der poetischen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimnissen und Kunstgriffen

[1] Daß außer Dubos Addison auf die Schweizer von entschiedenem Einfluß gewesen, erinnert Gervinus, Literaturgesch. IV. 55 (vergl. Danzel, Gottsched S. 212).

in sich schliesset, dergestalt, daß die gantze Poesie eine beständige und weitläuftige Mahlerey genennet werden kan."[1] Aber schon diese Art der Ausdrucksweise giebt von Unklarheit über das Wesen der beiden Künste Kunde; und man erkennt überall, was ja auch hier ausgesprochen ist, daß man eben jene poetischen Beschreibungen für eine ganz besondere Zierde der Dichtkunst hielt. Ausgehend von dem unvermeidlichen *ut pictura poesis* setzt Breitinger auseinander (p. 14 f.), beide, der Maler und der Poet, hätten einerlei Vorhaben, nämlich abwesende Dinge als gegenwärtig darzustellen; beide arbeiteten über derselben Materie, der Natur, welche sie nachahmten; beide wollten uns durch die Aehnlichheit ergötzen; beide hätten eine Lehrmeisterin, die Natur. „Also bleibt übrig, daß sie alleine in der Ausführung ihres Vorhabens unterschieden sind, da der Mahler mit dem Pinsel und den Farben, der Poet mit den Worten und der Feder mahlet." Demgemäß sind denn die Unterschiede, welche zwischen beiden statuirt werden, herzlich oberflächlich: die Schilderung des Malers mache einen schnellern Eindruck auf das Gemüth, greife dasselbe mit größerm Nachdruck an; aber dieser Vortheil, den die Malerei dadurch habe, daß sie für das Auge wirke, werde dadurch wieder aufgewogen, daß sie die übrigen Sinne, vornehmlich das Gehör, unbetheiligt lasse, während die Poesie solche Schranken nicht kenne. Ja es wird geradezu ausgesprochen, daß die poetische Beschreibung den Vorzug vor der malerischen verdiene, weil sie Begriffe und Empfindungen hervorbringe, welche dem Maler zu erzeugen nicht möglich sei (p. 21). Nun meint Breitinger freilich nicht, daß die poetische Beschreibung dem Leser einen Gegenstand eben so deutlich vor Augen bringe wie ein Gemälde; er zieht jene nur vor, weil sie mit einem lehrreichen Unterricht verbunden ist, weil sie Anweisung giebt, wie man die Gegenstände von Stück zu Stück mit Vernunft und Ueberlegung anschauen soll (p. 28). Aber der unglückliche Vergleich, auf den er nun einmal verfallen, läßt ihn aus der malerischen Terminologie nicht mehr heraus;

[1] Vgl. darüber, daß der Ausdruck der Schweizer Kritiker, wonach die Poesie eine poetische Malerei sei, an und für sich keineswegs so verstanden worden wäre, als ob hierbei nur an beschreibende Dichtung zu denken sei, Danzel, Gottsched 207 fg.

und schließlich, wenn auch Breitinger mit seinen ewig wiederkehrenden „poetischen Gemälden" etwas anderes meint, als man sonst darunter zu verstehen gewöhnt ist, so fällt es ihm doch nicht entfernt ein, gegen die eigentliche Schilderung oder Beschreibung von Gegenständen in der Poesie sich aufzulehnen; im Gegentheil, sie wird uns stets mit der größten Begeisterung gepriesen, ihre Vortrefflichkeit an zahlreichen Beispielen dargelegt. Zwar wenn er Homer als einen trefflichen und unvergleichlichen Meister in der poetischen Malerei preist und dafür Beispiele aus ihm anführt (p. 34 ff.), so versteht er unter letzterer die anschauliche, lebendige Beschreibung von Handlungen; daß er aber unter seiner poetischen Malerei auch die bei den damaligen Dichtern so sehr beliebten Schilderungen von Objekten mit einbegreift, davon legt namentlich der neunte Abschnitt des zweiten Bandes Zeugniß ab, welcher vom malerischen Ausdruck in der Poesie handelt. „Der poetische Ausdruck", heißt es da (II, 406), „hat eine entzückende und bezaubernde Kraft auf die Sinnen und die Einbildung, und machet, daß wir, indem wir wohlgeschriebene Verse lesen oder hören, uns bereden, wir sehen die Sachen in der Natur gegenwärtig vor uns." Und hier werden als Beleg jene aus dem Laokoon bekannten Verse aus Haller's Alpen angeführt, in denen der Enzian beschrieben ist, und dazu bemerkt: „Man vergleiche damit die genaueste historische Beschreibung eines Botanici oder auch die ähnlichste Zeichnung eines Mahlers, so wird man gestehen müssen, daß sie gegen dieser poetischen Schilderey gantz matt und düster seyn" — jene Stelle, gegen welche Lessing sein berechtigtes Veto einlegt.

Ein Jahr nach Breitingers kritischer Dichtkunst erschienen Joh. Jac. Bodmer's (1698—1783) „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter" (1741). Wie Breitinger in der Vorrede, die er dem Buche seines Freundes vorausgeschickt, es selbst sagt, sind diese Betrachtungen ganz auf demselben Grundsatz erbaut, aus welchem die „critische Dichtkunst" hervorgegangen. Auch Bodmer faßte also das Wort „poetisches Gemälde" in jenem weitern Sinn, in dem es Breitinger gebraucht: aber er steht auch bezüglich der eigentlichen malerischen Schilderungen selbstverständlich auf demselben Standpunkt, wie jener. Man vergleiche namentlich den zweiten Ab-

schnitt: „Von der Gleichheit der eigentlichen Mahlerey und der poetischen" (p. 17 ff.) und die dort angeführten Beispiele; und den siebenten Abschnitt: „Von den Gemählden des Schönen in der materialischen Welt" (p. 152 ff.). Zwar sind bei ihm, wie bei Breitinger, manche Gesichtspunkte schon den im Laokoon ausgesprochenen sich nähernd; gewisse Vorzüge, welche der Dichter vor dem Maler voraus hat, erkennt er wohl;[1] aber doch finden wir bei beiden Männern noch keine Spur einer tieferen Erkenntniß, daß Malerei und Dichtkunst doch nicht so schlechtweg dieselben Stoffe wählen, sie nicht so ohne weiteres nach derselben Art, mit den gleichen Zügen, in der gleichen Stärke des Ausdrucks u. s. w. behandeln dürfen; obschon sie doch manches derartige in dem so häufig von ihnen citirten Dubos hätten finden können.

Zehn Jahre nach den epochemachenden und in vielen Punkten ja auch sehr segensreich wirkenden Schriften der Züricher erscheint das erste System der Aesthetik von Alex. Gottl. Baumgarten (1714—1762): *Aesthetica* (lateinisch geschrieben, 1750, Bd. 1; der 2. Bd. 1758). Baumgarten[2] hatte von den Schweizern tiefe und weitgreifende Anregungen erhalten; an Erkenntniß der Kunst geht er ihnen voraus. Freilich geht auch seine Aesthetik über die Naturnachahmung als die höchste und einzige Aufgabe des Künstlers nicht hinaus; und er faßt diese Naturnachahmung nicht im weitern Sinne, wie wir es doch schon bei Aristoteles finden, sondern in der allerkrassesten Weise, indem er für die Werthschätzung des Kunstwerks den Grad

---

[1] Vgl. Eickershoff in Herrig's Archiv f. d. Stud. d. neuer. Spr. Bd. 57, 129: „Bisweilen allerdings streift Bodmer sehr nahe an die Grundansichten heran, welche von Lessing im Laokoon niedergelegt sind, so daß man ihn nicht mit Unrecht den Vorläufer Lessings genannt hat. Es entgeht ihm nicht, daß der Dichter vor dem Maler viel voraus habe, da er seinem Gemälde Bewegung und Leben geben könne und im Stande sei, die verborgensten Gefühle des Herzens auszudrücken. Dieser Gedanke hätte ihm das Grundübel, an welchem die Dichter seiner Zeit krankten, aufdecken sollen; allein er gelangte trotz solcher richtigen Anschauungen zu einem unrichtigen Resultat. Allerdings verlangte er von dem Dichter ganz besonders eine schöpferische Phantasie, jedoch sollte sich dieselbe nach seiner Ansicht vor allen Dingen in der Erfindung von Gleichnissen thätig erweisen. Er lehrt daher gerade das, was Lessing hernach im Laokoon verwarf."

[2] Vgl. über ihn Zimmermann, 159 ff. Schasler, I, 347. Lotze, Gesch. der Aesthetik in Deutschland 1 ff.

seiner Natürlichkeit, d. h. der Wirklichkeit des Geschehens oder Geschehenseins aufstellt: ein Standpunkt, der ihn zu der Consequenz führt, die Allegorieen der Henriade noch immer trefflicher zu finden, als die gänzlich unnatürlichen Fiktionen der heidnischen Götter, weil jene wenigstens nicht der Ordnung der wirklichen Welt widersprächen, diese aber der Wirklichkeit ganz und gar zuwiderliefen. Auf die Unterschiede der Künste unter einander, auf ihre Grenzen und Gebiete, kommt er gar nicht zu sprechen; wie denn überhaupt sein System, obschon für alle Künste bestimmt, auf die bildenden Künste wunderbarer Weise gar keine Rücksicht nimmt.

Einen gewissen Fortschritt in manchen Punkten dokumentirt das von Lessing mehrfach citirte Werk von Chr. Friedr. v. Hagedorn (1713—1780, Bruder des Dichters): „Betrachtungen über die Mahlerey." (1762, 2 Bde.)[1] Zwar ist auch er in der herkömmlichen Anschauungsweise noch befangen; er findet epische Gedichte, Trauerspiele, Lustspiele, Idyllen oder bloße Landgedichte auch in der Malerei; die Gesetze der Dichtkunst seien beinah so viel Lehrsätze für den Maler; Horaz habe (seine *Ars poetica*) für Künstler wie für Dichter geschrieben; Virgils Laokoon sei eine Nachbildung der rhodischen Gruppe; alle seine Beschreibungen seien malerisch, als ob er sie mit Zuziehung der Künstler oder für dieselben geschrieben habe; er habe ihnen die Gemälde vorgerissen. Auch Ovid sei ein lehrendes Vorbild für den Künstler; u. dgl. m. (p. 35 ff.) Auch die Allegorie läßt Hagedorn zu, obgleich nur unter folgenden Bedingungen: sie muß klar, nicht zu weit hergeholt sein; zweitens, die Verbindung des Zeichens und des Bezeichneten muß im gleichen Verhältniß stehen, wie in der Rhetorik bei der Trope die wirkliche und figürliche Bedeutung; drittens, sie darf keine Dunkelheit durch zu häufigen Gebrauch verursachen. Hagedorn geht damit beträchtlich weiter als Dubos; wie er denn auch Rubens gegen die Angriffe des letzteren in Schutz nimmt (I, 458 ff.). Sein Kapitel „vom behutsamen Gebrauch der Allegorie" (485 ff.)

---

[1] Auch in's Franz. übersetzt von Huber. Leipz. 1775. Die Schrift soll in Frankreich bis in die jüngste Zeit noch klassisches Ansehen genossen haben, s. Guhrauer p. 17. Vgl. außerdem über Hagedorn Justi, Winckelmann I, 352 ff.

warnt nur vor zu häufigem Gebrauch derselben; das Fehlerhafte der ganzen Richtung ist ihm nicht klar geworden. — Indessen neben diesen, nicht über den allgemeinen Standpunkt der damaligen Kunstrichter hinaus gehenden Reflexionen finden wir dann wieder bei Hagedorn so manchen treffenden Gedanken, den Lessing im Laokoon aufgenommen und fortgesponnen hat,[1] um dadurch alles das umzustoßen, was Hagedorn und fast alle seine Zeitgenossen oder Vorgänger angenommen hatten, ohne zu bemerken, daß es bereits mit von ihnen selbst anerkannten Gesetzen im Widerspruch stehe. So bemerkt Hagedorn, daß der Dichter den Vortheil habe, uns durch Verwicklungen auf den vornehmsten Punkt hinzuführen, während der Künstler denselben auf einmal vorstelle. Er warnt ferner vor dem Häßlichen in der Kunst, vor allem was in der Natur selbst Ekel und ein damit verbundenes Grausen erwecke, während das Schreckenerregende zulässig sei (p. 108 ff.) Auch darauf wird hingewiesen, daß die Alten die Eumeniden keineswegs schrecklich häßlich dargestellt haben (120 ff); ebenso wird die Medea des Timomachus bei dieser Gelegenheit in Erinnerung gebracht. Bei Besprechung der sog. drei Einheiten wird der Satz hehandelt: der Künstler ist verbunden, nicht mehr in einem Gemälde vorzustellen, als 1) was in einem Zeitpunkt geschehen oder wahrscheinlich geschehen kann; 2) was das Auge mit einem Blick übersehen kann; 3) was sich füglich in den Raum des Gemäldes zum Ausdruck der Haupthandlung und untergeordneter Zwischenbegebenheiten bringen läßt (p. 173). U. dgl. m. — Reformatorische Ideen sind das nun freilich nicht; solche darf man auch von Hagedorn, für den Batteux, Dufresnoy, Dubos etc. maßgebend sind, nicht erwarten. Ueberhaupt liegen die vornehmlichsten Verdienste des trefflichen Buches auf einem andern Gebiete, besonders darin, daß er die Gelehrten mit den Vorstellungs-

[1] Auch anderwärts hat Lessing Hagedorn'sche Gedanken adoptirt. Vgl. II, 593: „Lebhafte Empfindungen sind selten beredt: und die Verzögerung des Lobes ist vielleicht selbst das schmeichelhafteste Lob für den Künstler, wenn uns nichts, als die Wirkung des Gemähldes von der gelassenen Untersuchung der Theile, die die Geschicklichkeit des Künstlers ankündigen, auf wenig Augenblicke abhält" (vgl. auch p. 617); man vgl. hiermit bei Lessing, Emilia Galotti I, 4 die Worte des Prinzen zu Conti, daß man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über seinem Werk sein Lob vergißt. (Auf diese Parallele macht Justi a. a. O. aufmerksam).

kreisen der Ateliers und Gallerieen, andererseits aber die Künstler mit dem Begriff der Aesthetik vertraut gemacht hat.

Es wäre nicht zu rechtfertigen, wenn wir in dieser Aufzählung derjenigen, welche vor Lessing die im Laokoon erörterten aesthetischen Probleme behandelt oder berührt haben, Winckelmanns (1717—1768) vergessen wollten.[1] Allein es darf nicht verhehlt werden, daß der große Geschichtsschreiber der alten Kunst, der Vater der Kunstgeschichte überhaupt, wie man ihn mit Recht nennen kann, in aesthetischer Beziehung durchaus von fremden und zwar nicht gerade glücklichen Einflüssen bestimmt wird. Winckelmann ist ebenso sehr ein Schüler der Schweizer[2] und vollständig durch ihren Standpunkt beherrscht, als er in seinen kunsttheoretischen Ideen durch seine Freunde Lippert, Oeser, Heinecken, auch den eben besprochenen Hagedorn, später durch Mengs beeinflußt erscheint. — In seiner Erstlingsschrift, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst" (1755) spricht er (Werke I, 52)[3] von allegorischen, von dichterischen Gemälden; nennt Rubens den „vorzüglichsten unter den großen Mahlern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Mahlerey in großen Werken als ein erhabener Dichter gewagt", unter Berufung auf die mehrfach von uns erwähnten Bilder im Luxembourg; der Schluß der Abhandlung ist eine direkte Empfehlung der Allegorie an die Künstler.[4] — In seiner zweiten Abhandlung, der unmittelbar darauf erschienenen „Erläuterung über die Gedanken von der Nachahmung etc." (1756) heißt es unter anderem (Werke I, 156): „Es scheint nicht widersprechend, daß die Mahlerey eben so weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Mahler möglich sey, dem Dichter zu folgen, sowie es die Musik im Stande ist zu thun." Es ist in der That eine der wunderbarsten Erscheinungen, wie der Mann, welchem das Verständniß der hellenischen Kunst sich auferschlossen hatte,

---

[1] Vgl. außer Justi noch Guhrauer 21. Zimmermann, 313 ff. Schasler, S. 380 ff. Lotze S. 17 ff.

[2] Vgl. Gervinus IV, 434.

[3] Ich citire hier wie überall nach der Donaueschinger Ausgabe von Eiselein.

[4] Vgl. Justi I, 398 ff.

wie keinem zweiten, diesen Standpunkt seiner Anfängerperiode, den man begreiflich findet, weil er damals noch fast gar nichts von antiker Kunst aus eigner Anschauung kannte, auch später noch beibehalten konnte. Aber der Einfluß seines Freundes Oeser, welchen die Kritiker jener Zeit den ersten allegorischen Maler nannten, hat ihn nicht losgelassen; er wurde dadurch verleitet, die allerunglücklichste seiner Schriften abzufassen, die Abhandlung „Versuch einer Allegorie", die im selben Jahr mit dem Laokoon (1766) erschien, wie sie denn mit dem Laokoon auch das gemein hat, daß der Ausspruch des Simonides an ihrer Spitze steht: aber freilich in wie anderem Sinne, als bei Lessing! — Es ist beinahe unglaublich, was in dieser Schrift der Kunst alles zugemuthet wird. Da soll z. B. Trauer um Verstorbene durch die griechischen Buchstaben *Θ. Κ.* angedeutet werden: das hieße nämlich sowohl „den unterirdischen Göttern" (*Θεοῖς Καταχθονίοις*) als „des Todes und des Blitzes" (*Θανάτου — Κεραυνοῦ*)! (Werke IX, 260); die Geringschätzung sollte durch eine Feige ausgedrückt werden, „wenigstens in warmen Ländern, wo Ueberfluß an dieser Frucht ist" (ebd. 252); die größte Hitze durch ein Heupferd auf einem Baume (ebd. 254); die Vergessenheit durch den Fluß Lethe (ebd. 260); die Verleumdung durch ein K auf der Stirne, weil die Römer Verleumdern ein solches (*Kalumnia,* für *Calumnia*) eingebrannt hätten (261) u. dgl. m. Wäre die Schrift vor Abfassung des Laokoon erschienen, Lessing würde höchst wahrscheinlich noch eingehender und bestimmter gegen den Gebrauch der Allegorie in der bildenden Kunst aufgetreten sein, als er es an sich schon gethan hat. Denn wenn er auch beim Laokoon an die „Gedanken über die Nachahmung etc" anknüpft, so ist es doch nicht das, was da über die Allegorie gesagt wird, wovon er ausgeht, sondern ein ganz anderer, an und für sich sehr richtiger Gedanke Winckelmann's. — Die „Geschichte der Kunst" von Winckelmann erschien bekanntlich, während Lessing mit Abfassung des Laokoon beschäftigt war; erst die letzten Abschnitte der Schrift nehmen darauf Bezug: aber was Lessing dazu bemerkt, ist nur antiquarischer und philologischer Natur. Auf den aesthetischen Theil der Kunstgeschichte geht er nicht ein; in der That ist auch gerade das, was das Problem des Laokoon, wenigstens des allein ausgeführten ersten Theiles bildet,

von Winckelmann kaum berührt worden. Seine Ideen über die Ruhe in der Plastik als Folge der Schönheit sollten in der Fortsetzung des Laokoon nähere Beleuchtung finden. Auf andere Theile der Winckelmann'schen Kunstgeschichte, wo sich Berührungen mit Gegenständen des Laokoon finden, werden wir an anderer Stelle zurückkommen: hier genüge es, zu constatiren, daß Winckelmann auf das aesthetische System Lessings vollständig ohne Einfluß geblieben ist — und seiner ganzen Anlage nach bleiben mußte.

Derjenige aber, welcher mehr als irgend ein anderer auf die Lessing'schen Ideen befruchtend eingewirkt hat, ist sein Altersgenosse und Freund Moses Mendelssohn (1729—1786).[1] Wir werden weiterhin sehen, wie der lebhafte Gedankenaustausch, in welchem Lessing mit Mendelssohn seit 1754 stand, ihr Briefwechsel während der Zeit, wo beide an getrennten Orten lebten, nicht ohne Bedeutung für die Entstehungsgeschichte des Laokoon geblieben ist; wir werden auch sehn, welchen hervorragenden persönlichen Antheil Mendelssohn an der Abfassung der Schrift selbst gehabt hat, wie zahlreiche Gedanken durch ihn in Lessing geweckt und von diesem aufgenommen worden sind; hier aber haben wir auf diejenige Schrift Mendelssohns hinzuweisen, welche gewissermaßen das Fundament geschaffen, worauf Lessing seinen Prachtbau errichtete, die Schrift, ohne welche vielleicht der Laokoon nie geschrieben worden wäre, oder wenigstens nicht in dieser Gestalt. Das sind die „Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste", zuerst erschienen in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste, Stück 2 (1757), wiederabgedruckt unter dem etwas veränderten Titel „über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" in Mendelssohns Philosophischen Schriften, Th. II (1771).[2] Mendelssohn stellt sich auch die Frage: „Was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerei, der

[1] Vgl. Zimmermann, 180 ff. Schasler S. 366.
[2] In Moses Mendelssohns gesammelten Schriften, Leipzig, 1843 Bd. I, S. 279 ff., wonach ich oben citire. Daß in dieser Abhandlung die Keime zum Laokoon liegen, ist bereits von Manso erkannt worden, in den Nachträgen zu Sulzers Theorie der schönen Künste VIII, 1, 175; eingehender handelte davon Guhrauer S. 27 fg. und Dilthey in dem oben erwähnten Aufsatz S. 129.

Beredtsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst, was haben alle diese Werke der menschlichen Erfindung gemein, dadurch sie zu einem einzigen Endzwecke übereinstimmen können?" Oder allgemeiner, da ja auch die Schönheiten der Natur, welche nicht nachahmt, gefallen: „was haben die Schönheiten der Natur und der Kunst gemein, welche Beziehung haben sie auf die menschliche Seele, dadurch sie ihr so wohlgefallen?" (S. 282 fg.) Zur Beantwortung dieser Frage geht Mendelssohn auf die Ursache dieses Wohlgefallens näher ein[1] und findet dieselbe zunächst in dem Begriff der Vollkommenheit, der Uebereinstimmung und des Unfehlerhaften. „Ist die Erkenntniß dieser Vollkommenheit sinnlich, so wird sie Schönheit genannt" (S. 284). Daher kann alles, was den Sinnen als Vollkommenheit vorgestellt zu werden fähig ist, auch einen Gegenstand der Schönheit abgeben. „Und da der Endzweck der schönen Künste ist, zu gefallen, so besteht das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften in einer künstlichen, sinnlich vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit" (S. 285). Die Vorbilder nun, welche die Natur bietet, sind entweder angenehme oder unangenehme; bloß Gleichgiltiges ist ausgeschlossen. Das Nachbild durch die Kunst muß alle Erfordernisse eines schönen Gegenstandes vereinigen. Es muß also 1) mannichfache Theile haben. 2) Die Theile müssen auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes ausmachen, d. h. die Ordnung und Regelmäßigkeit, die sie in ihrer Folge beobachten, muß in die Augen fallen. 3) Das Ganze darf die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschreiten. 4) Der Gegenstand muß anständig, neu, außerordentlich, fruchtbar u. s. w. sein. Daher muß der Künstler oft die Natur verlassen, denn diese hat einen unermeßlichen Plan, Schönheit in äußerlichen Formen liegt nur selten in ihren Absichten. Es ist daher die Aufgabe des Künstlers, den ideellen Schönheiten näher zu kommen, als die Natur in diesem oder jenem Theile gekommen ist. „Was sie in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein Ganzes daraus und bemüht sich, es so

[1] Vgl. den Anfang der Vorrede zum Laokoon.

vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begrenzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Der Künstler muß sich also über die gemeine Natur erheben" (S. 288 fg.). — Dies der erste Hauptttheil der Mendelssohn'schen Untersuchung. Seine Wichtigkeit gegenüber allem früheren Aesthetisiren springt in die Augen: die Lehre von der Nachahmung der Natur ist überwunden:[1] wohl nicht ohne Einfluß Winckelmanns, der zuerst für die alte Kunst es durchgeführt hat, daß das Streben nach dem Ideal der schönen Natur die Aufgabe des Künstlers sei.

Aber noch bedeutungsvoller für den Laokoon ist der zweite Theil der Abhandlung, worin Mendelssohn die Eintheilung der schönen Künste erörtert. Hier stoßen wir direkt auf die gleichen Grundsätze, von denen Lessing bei seinen aesthetischen Deduktionen ausgeht. „Die Zeichen, vermittelst welcher ein Gegenstand ausgedrückt wird, können entweder natürlich oder willkürlich sein. Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist." (S. 290) . . . „Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind." . . . „Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeiniglich die Dichtkunst und Beredtsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus" . . . „Alle möglichen und wirklichen Dinge können durch willkürliche Zeichen ausgedrückt werden, sobald wir einen klaren Begriff von ihnen haben. Daher erstreckt sich das Gebiet der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnlichen Gegenstände" (S. 291 fg.). . . . Der Gegenstand der schönen Künste ist ein-

[1] Auch in seiner Recension Batteux's (Briefe, d. neueste Lit. betr., 1758, Bd. III St. 2; Werke IV, 1, 361 ff.) bekämpft Mendelssohn diese Lehre, welche Batteux und Ramler, im Anschluß an die alte aristotelische, bis dahin fast von allen Aesthetikern festgehaltene, als obersten Grundsatz für die Poesie und die schönen Künste hingestellt hatten, und verwirft sie als unbrauchbar. In welcher Weise Mendelssohn (und ebenso Lessing) den Begriff der Nachahmung beibehielt, ohne denselben doch zum Princip der Künste selbst zu machen, geht aus dem oben Gesagten hervor.

geschränkter. Ihre Zeichen wirken entweder auf das Gehör oder auf das Gesicht. Die natürlichen Zeichen, welche auf das Gesicht wirken, werden entweder in der Folge aufeinander oder nebeneinander vorgestellt, drücken Schönheit entweder durch Bewegung oder durch Form aus. Jenes thut die Tanzkunst, dieses die bildenden Künste, und zwar durch Linien und Figuren. Die Malerei bedient sich dazu der Flächen, die Bildhauer- und Baukunst der Körper. „Da der Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Folge am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einen einzigen Gesichtspunkt versammeln und mit vielem Verstande austheilen" (S. 294). — Soweit können wir die Uebereinstimmung von Mendelssohn und Lessing verfolgen. Allerdings hat Lessing mehrere Künste, wie die Tonkunst und die Tanzkunst, in dem vorliegenden ersten Theile des Laokoon von seinen Betrachtungen ausgeschlossen; daß er auch über ihr Verhältniß zu den andern Künsten nachgedacht, zeigt der Nachlaß zum Laokoon, und hier wie da sehen wir ihn auf Mendelssohns Fußtapfen wandeln. Was Mendelssohn hier über die Zeichen von Poesie und bildenden Künsten und über ihr Verhältniß zum Bezeichneten sagt, das hat sich Lessing zu eigen gemacht: es bildet die Voraussetzung zu dem im 16. Abschnitt Entwickelten. Freilich nichts weiter, als die Voraussetzung: die darauf gegründeten Folgerungen kennt Mendelssohn noch nicht. Ja, dieser entfernt sich im letzten Theil seiner Abhandlung wiederum beträchtlich von Lessing, da wo er das Ineinanderlaufen der verschiedenen Grenzen, vermöge der Regel von der zusammengesetzten Schönheit erörtert: speciell, inwiefern dem bildenden Künstler der Gebrauch der willkürlichen Zeichen freistehe. Denn hier sagt Mendelssohn, daß „auch die allersubtilsten Gedanken, auch die abgezogensten Begriffe" auf der Leinwand ausgedrückt und durch sichtbare Zeichen in das Gedächtniß zurückgebracht werden könnten (S. 295). Die Allegorie, welche Lessing verwirft (deutlicher noch, als im Laokoon, in den Fragmenten, vgl. A 3, dritter Abschn. IV. V. und C 5), spielt bei ihm noch eine Rolle.[1] „Man sammelt die

[1] Aber unrichtig ist es, wenn Guhrauer S. 28 behauptet, die Allegorie sei für Mendelssohn der edelste Vorwurf für die bildende Kunst.

Eigenschaften und Merkmale eines abstrakten Begriffs und bildet sich daraus ein sinnliches Ganze, das auf der Leinwand durch natürliche Zeichen ausgedrückt werden kann." (S. 296.) Er empfiehlt als Beispiele das Bild des Gebets nach Homer, Tod und Sünde nach Milton, die Zwietracht nach Voltaire. Freilich müsse sich der Künstler hüten, daß seine Allegorieen nicht allzu spitzfindig werden; „sie müssen sowohl natürlich als anschauend sein; d. i. die Beschaffenheit des Zeichens muß in der Natur des Bezeichneten gegründet sein, und wir müssen diese Uebereinstimmung mit so leichter Mühe einsehen können, daß wir mehr an die bezeichnete Sache denken, als an das Zeichen." — Vor bloß symbolischen Zeichen warnt Mendelssohn; „ein solcher Ausdruck entfernt sich vom Wesen der Malerei, verleugnet den Charakter der schönen Künste überhaupt, gehört zu den Spitzfindigkeiten, durch welche man die Schönheiten eines Stückes verdunkelt, indem man den Witz vergnügt, anstatt daß man die Sinne hätte entzücken sollen" (S. 297). Der Darstellung Mendelssohns liegt hier also derselbe Gedanke zu Grunde, welchen Lessing im 10. Abschnitt entwickelt, indem er den Unterschied von allegorischen und poetischen Attributen aufstellt; nur daß Lessing in seinen Consequenzen weiter geht, als Mendelssohn, und nur solche Attribute statuirt, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Wenn aber Mendelssohn die bekannte Vorstellung der „Gelegenheit" als einer Person mit kahlem Nacken und einem Haarschopf über der Stirn als zulässig erklärt, so hat er die Grenze, daß die Beschaffenheit des Zeichens mit der Natur des Bezeichneten übereinstimmen muß, weiter gezogen, als seinen Principien nach erlaubt war, da hier die Zeichen nicht mehr natürliche, sondern willkürliche sind.

Der Rest der Mendelssohn'schen Abhandlung beschäftigt sich vornehmlich mit Musik und Tanzkunst; gegen Ende aber kommt er auf eine Frage zu sprechen, welche von hohem Interesse und in neuster Zeit wieder Gegenstand lebhafter Controversen geworden ist: die Verbindung der verschiedenen Künste untereinander zu einem einheitlichen Kunstwerk. Vor Verbindung der Malerei mit Dichtkunst oder Beredtsamkeit wird im allgemeinen gewarnt (S. 203): die aus dem Munde von

Personen herausgehenden Zettel werden selbstverständlich als Stümperei verurtheilt; wohl aber wird eine erklärende Beischrift, welche zum Verständniß dessen, was der Maler gemeint, beiträgt, zugelassen. Aber als schwerste und fast unmögliche Verbindung der Künste wird es bezeichnet, wenn Künste, welche Schönheiten in der Folge nebeneinander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge aufeinander vorstellen, vereinigt werden sollen; dies sei ein Geheimniß, welches sich die Natur fast allein vorbehalten (S. 304).

Wir sind mit unserer Betrachtung der Schriften, welche sich vor Erscheinen des Laokoon mit den darin behandelten Problemen mehr oder weniger eingehend beschäftigt haben, zu Ende. Wir haben gesehen, daß die Theoretiker der Malerei in manchen Punkten sich bereits dem nähern, was Lessing anstrebt, daß speciell die Erkenntniß, wie nicht alles Schöne der Poesie auch ein Schönes in der Malerei sei, vereinzelt sich geltend macht,[1] und daß die Verurtheilung der Allegorie gerade bei den einsichtigsten Kritikern etwas immer gewöhnlicheres wird; wir haben andererseits gesehen, daß in der Poesie die Vermischung der Gattungen geradezu Axiom geworden ist, daß die richtige Erkenntniß von der vollständigen Unzulänglichkeit der poetischen Malerei, die in England, dem Heimatlande dieser Dichtungsart, schon durchgedrungen war, den deutschen Theoretikern noch sehr fern lag; und wir haben endlich gesehen, daß die philosophische Spekulation, welche weder von der einen, noch von

[1] Sehr interessant ist in dieser Beziehung, was Weiße, unter Bezugnahme auf ein Urtheil Jacobi's über Guercino's Dido (er hatte den Künstler getadelt, daß er nicht die Virgil'sche Beschreibung besser benützt habe), am 5. April 1766, also unmittelbar vor Erscheinen des Laokoon, an Klotz schreibt (s. Briefe deutsch. Gelehrt. an Klotz I, 60): „Es giebt gewisse Gränzen in der Malerey und Poesie, so viel sie sonst Aehnlichkeit mit einander haben, wo sie von einander abgehen, die man nicht überschreiten muß. Wenn uns Virgil die Dido vorstellt: *Sanguineam volvens aciem, maculisque trementes interfusa genas*, oder die Schwester, wie sie *unguibus ora foedat atque atros siccat veste cruores:* so halte ich's für schön; sobald es ein Maler malet, wird es ein ekles Bild, und es zeigt einen großen Verstand, wenn ein Maler meine Seele, ohne mir Ekel zu verursachen, erschüttern kann. Horatz giebt schon den dramatischen Dichtern den Rath, daß die Medea nicht ihre Kinder auf dem Theater zerfleischen soll, und die Alten haben dieß in den Werken der Kunst ungemein wohl beobachtet." Weiße beruft sich auf das oben erwähnte Kapitel Hagedorns über die Vermeidung des Häßlichen in der Nachahmung der Natur.

der andern dieser beiden Kunstgattungen, sondern von allen Künsten insgesammt ausgehend es sich nur zur Aufgabe stellt, ihr Verhältniß untereinander zu untersuchen, bereits zu Fundamentalsätzen kommt, welche Lessing als Eck- und Grundpfeiler für den von ihm beabsichtigten, obschon leider nicht vollendeten Aufbau einer Theorie der schönen Künste ohne Bedenken benutzen durfte. Also — ich kann diesen Abschnitt nicht besser schließen, als mit den trefflichen Worten Wilhelm Dilthey's,[1] — „also das allgemeine Problem des Laokoon war schon entdeckt, ja die Grundconception war schon gefunden, auf welcher die Lösung desselben beruht: das Gebiet der bildenden Künste ist das im Raume geordnete, körperlich Sichtbare; das Gebiet der Poesie ist die Zeitfolge und das in ihr vermöge der Succession von Tönen Gegebene . . . Die Unkunde des wirklichen Bestandes von Untersuchungen schiebt gerade den Unterbau der Theorie Lessings in den Vordergrund, den er nur übernahm. Was kommt nun aber Lessing zu? Während Harris und Mendelssohn aus der hisher entwickelten Conception ganz falsche Schlüsse gezogen hatten, gründete er auf sie die großen Stylgesetze der bildenden Kunst und der Dichtung und gab denselben hierdurch erst Fruchtbarkeit. So ward er der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie, nach Aristoteles."

## II.

Der Laokoon erschien im Jahre 1766. Concipirt hatte ihn Lessing großentheils während seines Breslauer Aufenthalts, jener Zeit, welche seine Freunde damals mit Bedauern als im Spieler- und Wirthshausleben verloren betrachteten, und die doch uns neben dem Laokoon auch die Minna geschenkt hat, wie sie denn in der That, wie heut allgemein anerkannt, für Lessing die entscheidende Zeit seines letzten Bildungsabschlusses war.[2]

---

[1] A. a. O. 131.

[2] Vgl. Fichte in seiner Schrift „Fr. Nicolais Leben und sonderbare Meinungen." 1801. S. 98: „Die eigentliche Epoche der Bestimmung und

Aber die Anfänge dieser Studien gehören bereits einer viel früheren Zeit an. Ein Interesse für die Kunst in ihren Erzeugnissen bemerken wir zwar in seinen früheren Schriften nur sehr vereinzelt: jedoch das Interesse für die Kunst als solche, für ihre Principien und ihre Theorie, tritt schon verhältnißmäßig früh hervor; zu einer Zeit, da vornehmlich noch andere, wesentlich auf das Drama gerichtete Bestrebungen sein Interesse in Anspruch nahmen. Das zeigt sich vornehmlich in seiner im Jahre 1765 in der Vossischen Zeitung erschienenen Anzeige von Hogarth's Analyse der Schönheit, Werke IV, 101. Bereits in dieser Besprechung tritt das Bestreben hervor, welches Lessing in allen seinen späteren Untersuchungen, mögen sie Gegenstände behandeln, welche sie wollen, immer im Auge behalten hat, das Bestreben, alles auf feste und unwandelbare Begriffe zurückzuführen. Hogarths Bestimmung der wellenförmigen Linie als Linie der Schönheit, der Schlangenlinie als Linie des Reizes wurde von ihm vornehmlich deswegen mit Enthusiasmus begrüßt,[1] weil man dadurch das Schöne der Form (und Schönheit ist für Lessing ja immer im wesentlichen Schönheit der Form geblieben) erst recht erkennen lerne, weil man fortan mit dem Worte schön, das man täglich tausendmal Dingen beilege, sich künftig eben so viel werde denken können, als man bisher nur empfunden habe. Lessing war kein Kunstenthusiast; hierin unterscheidet er sich wesentlich von seinem großen Zeitgenossen Winckelmann. Wenn Winckelmann die Kunstwerke vornehmlich empfindend betrachtete, steht Lessing ihnen denkend gegenüber; jener als begeisterter Idealist, dieser als scharfer kritischer Denker. Daß zu der Zeit, da eine Geschichte wie eine Theorie der Kunst für uns erst geschaffen werden sollte, diese beiden Männer der Welt geschenkt waren, daß ihre so gänzlich ver-

---

Befestigung seines Geistes scheint in seinen Aufenthalt in Breslau zu fallen, während dessen dieser Geist, ohne literarische Neigung nach außen, unter durchaus heterogenen Amtsgeschäften, die bei ihm nur auf der Oberfläche hingleiteten, sich auf sich selbst besann und in sich selbst Wurzel schlug. Von da an wurde ein rastloses Hinstreben nach der Tiefe und dem Bleibenden in allem menschlichem Wissen an ihm sichtbar." Vgl. Guhrauer S. 2. Dilthey S. 128. Hettner III, 2, 518.

[1] Auch Mendelssohn nahm die Hogarth'sche Theorie an; vgl. den Nachlaß zum Laokoon A 2 am Ende unter I.

schiedenen Anlagen sie auf verschiedene Bahnen leiteten und dadurch ein jeder die Einseitigkeit des andern in der glücklichsten Weise ergänzte, das müssen wir heute noch dankend preisen.

Eine andere frühere Arbeit Lessings: „Pope ein Metaphysiker" (1755), Werke Bd. V, 1, zeigt uns jene Tendenz Lessings bereits im vollsten Maße, jenes Bestreben, Licht und Klarheit in verworrene, durch falsche Spekulation durcheinandergeworfene Begriffe zu bringen, die Grenzen aneinanderstoßender Gebiete zu bestimmen. Wie er in der genannten Schrift das dogmatische Gedicht vom philosophischen System, die Poesie von der Philosophie sondert, so in seiner spätern Abhandlung über die Fabel (1759), Werke V, 355 (395), die Grenzen dieser gegenüber dem Epigramm und dem Emblem. Der Grundgedanke des Laokoon, die Sonderung von Malerei und Poesie, liegt hier bereits im Keim verborgen.[1] Aber Lessing war nicht der Mann, um sich bei seinen kritischen Untersuchungen auf ein so abgegrenztes Gebiet einer einzelnen Kunst zu beschränken. „Vor seinem Geiste stand, als er den Laokoon schrieb, das Ganze einer die Kunst umfassenden Theorie";[2] den Spuren derselben vermögen wir in seinen Entwürfen und Fragmenten zum Laokoon noch nachzugehen. Sein rastlos arbeitender Geist konnte eben nicht das eine Gebiet der Künste allein betrachten, ohne zugleich die benachbarten und verwandten mit in die Betrachtung hineinzuziehen. Hierbei kann es als ein großes Glück betrachtet werden, daß er in seinen Spekulationen über diesen Gegenstand bei einem so tiefsinnigen Geist wie Mendelssohn die gewünschte Theilnahme und Förderung fand. Schon in der vorhin genannten Schrift über Pope hatte er diese Gemeinschaft schätzen gelernt; noch mehr aber tritt die Bedeutung dieser Freundschaft hervor in dem Briefwechsel,[3] welchen beide in den Jahren 1756 und 57 über die Abhandlung über das Trauerspiel führten, die in der damals eben erst begründeten Bibliothek der schönen Wissen-

[1] Guhrauer S. 22.
[2] Dilthey a. a. O. 129.
[3] Der Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Lessing ist außer in Bd. XII und XIII von Lachmanns Ausgabe auch in Mendelssohns gesammelten Schriften abgedruckt, Bd. V.

schaften und Künste veröffentlich wurde. Freilich liegt das Thema dieses Briefwechsels von der Materie des Laokoon weit ab; aber er ist charakteristisch, weil auch hier das echt Lessing'sche Bestreben sich geltend macht, bei verwandten Begriffen ihre Grenzen gegeneinander scharf zu praecisiren. So schreibt er, wo es sich um den Unterschied von Heldengedicht und Trauerspiel handelt, Werke XII, 62 (75): „Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Noth verwirren und die Grenzen der einen in die andern verlaufen lassen?" — Hierauf erwidert Mendelssohn, Werke XIII, 45: „Worauf gründet sich diese eingebildete Grenzscheidung? In Ansehung der Werke der Natur hat man in dem letzten Jahrhundert ausgemacht, daß sie von ihrer Meisterinn in keine besondern und getrennten Klassen eingetheilt sind. Warum wollen wir die Kunst nicht auch hierinn eine Nachahmerinn der Natur werden lassen?" — Aber auch noch an andern Stellen zeigt uns dieser Briefwechsel den Keim zum Laokoon.[1] Mendelssohn kommt in seinen Briefen mehrfach auf die alte Bildhauerkunst zu sprechen. Das eine Mal schreibt er, XIII, 36: „Soviel mir von ihren (der Alten) Trauerspielen bekannt ist, weiß ich mich nicht einen einzigen Zug eines Charakters zu erinnern, der von Seiten seiner Moralität unsere Bewunderung verdienen sollte. Ihre Bildhauer haben sich diesen würdigen Affekt besser zu Nutze gemacht. Sie haben die Leidenschaften fast durchgehends von einem gewissen Heroismus begleiten lassen, dadurch sie ihre Charaktere etwas über die Natur erheben, und die Kenner gestehen, daß ihre Bildsäulen von dieser Seite fast unnachahmlich sind." Und im nächsten Brief kommt er wieder darauf zurück und schreibt, XIII, 40: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann, (in seiner vortreflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen) dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft

[1] Als solchen erkannte ihn schon Nicolai, vgl. seine Bemerkung bei Lessing, Werke XII, 227 (269).

dahin reißen lassen. Man fände bey ihnen allezeit die Natur in Ruhe, (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemüthsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon z. E. an, den Virgil poetisch entworfen, und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortreflich aus, dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen, und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl, einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist." Hier haben wir jenen bekannten Winckelmann'schen Satz, welcher bekanntlich den Ausgangspunkt des Laokoon bildet, hier haben wir bereits den Gegensatz von dichterischer und malerischer Auffassung des gleichen Gegenstandes. Freilich merken wir zunächst nicht, daß Lessing auf dies Mendelssohn'sche Argument, das auch in der That an jener Stelle nicht recht am Platze war,[1] sich einläßt. Er schreibt, XII, 69 (83): „Sie haben sich schon zweymal auf die Griechischen Bildhauer berufen, von welchen Sie glauben, daß sie ihre Kunst besser verstanden hätten als die Griechischen Dichter. Lesen Sie den Schluß des 16ten Hauptstückes der Aristotelischen Dichtkunst, und sagen Sie mir alsdenn, ob den Alten die Regel von der Verschönerung der Leidenschaften unbekannt gewesen sey." — Bedeutsam bleibt aber jene Vergleichung von Poesie und Bildhauerkunst jedenfalls, wenn man auch nicht annehmen darf,[2] daß Lessing durch jene Hinweisung Mendelssohns erst auf Winckelmanns Schrift und auf die Stelle über den Laokoon darin aufmerksam gemacht worden sei, oder daß durch jene Vergleichung erst der Anfang einer neuen und fruchtbaren Gedankenreihe in ihm angeregt worden sei. Wir dürfen vielmehr annehmen, daß die Beziehungen der Künste untereinander ihn damals bereits beschäftigten. Wir finden ihn ungefähr um die gleiche Zeit im Studium des Dubos, Werke XII, 78 (94 fg.), und hier haben wir auch schon eine Stelle, welche man direkt als einen zum Laokoon gehörigen Gedanken be-

[1] Vgl. Guhrauer p. 27.
[2] Mit Guhrauer a. a. O.

zeichnen könnte, in einem Briefe an Nicolai: „Ist die Nachahmung nur dann erst zu ihrer Vollkommenheit gelangt, wenn man sie für die Sache selbst zu nehmen verleitet wird; so kann z. E. von den nachgeahmten Leidenschaften nichts wahr seyn, was nicht auch von den wirklichen Leidenschaften gilt. Das Vergnügen über die Nachahmung, als Nachahmung, ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders, als aus angestellten Vergleichungen, entstehen kann; es ist daher weit später, als das Vergnügen, welches aus der Nachahmung, in so fern ich sie für die Sache selbst nehme, entsteht, und kann keinen Einfluß in dieses haben." Der gleichzeitige Hinweis, daß er auf die Nachahmung und die nachgeahmten Leidenschaften ein andermal zurückkommen wolle, zeigt uns, wie sehr schon damals (1757) Gedanken, die mit dem Problem des Laokoon auf's innigste zusammenhängen, Lessing beschäftigten.

Auch weiterhin erweist sich der Briefwechsel mit Mendelssohn für die später im Laokoon zu entwickelnden Ideen befruchtend. So vergleiche man Mendelssohns Brief vom 4. Aug. 1757, Werke XIII, 73 ff., und Lessings Antwort darauf vom 18. August, XII, 92 (110). Hier wird, mit Beziehung auf die Definition des Naiven und des Erhabenen, das Verhältniß der Zeichen zur bezeichneten Sache erörtert.[1] — Die Schönheitslinie beschäftigt beide ebenfalls, vgl. Mendelssohns Brief XIII, 93 und Lessings Antwort XII, 106 (129). Zu bedauern ist, daß um jene Zeit (1758) ein Plan, welchen Nicolai entworfen hatte, nicht zur Ausführung kam. Dieser hatte vorgeschlagen, daß er selbst und Mendelssohn sich über die von letzterem in dem oben erwähnten Aufsatze „über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften" vorgetragenen Ansichten Briefe schreiben sollten, worin ein jeder seine Gründe vortrüge und die Gründe des andern widerlegte; diese Briefe sollten dann an Lessing gehn, dieser antworten und auf diese Weise an der Aufklärung der so interessanten Materie theilnehmen. Dadurch sollte ein lehrreicheres Buch zu

---

[1] Ein anderer Punkt, welcher, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, behandelt wird, ist der Kunstgriff des Virtuosen, den Begriff der Ursache durch die Vorstellung ihrer Wirkung zu bereichern und anschaulicher zu machen. Der Hinweis auf Dubos fehlt auch hier nicht.

Stande kommen, als wenn jeder eine Abhandlung schriebe. Nicolai schlug zugleich antike Namen für jeden Schreiber vor: für Moses Euphranor, für Lessing Theophrast, für sich selbst Kalophil. Moses und Nicolai schrieben in der That ihre Briefe; Lessing hat keinen geschrieben, und die beiden andern sind leider verloren gegangen (dies „leider" gilt vornehmlich dem Briefe Mendelssohns, der sicherlich für die Entstehungsgeschichte des Laokoon außerordentlich lehrreich wäre). „Als Lessing kurz darauf nach Berlin kam, gaben wir ihm unsere beiden Briefe. Wir schwatzten sehr oft und sehr viel über alle zu diesem Gegenstande gehörigen Materien", bemerkt Nicolai, XII, 116 fg. (141). Kein Zweifel: in diesen Unterredungen muß die Idee des Laokoon in Lessing zum ersten Male aufgetaucht sein. Freilich noch nicht deutlich und geklärt: aber sicherlich sind die wichtigsten der im Laokoon behandelten Punkte bereits damals unter den Freunden besprochen worden.

Im Jahre 1759 siedelte Lessing nach Berlin über. Hier nahmen ihn aber andere literarische Arbeiten vollständig in Anspruch. Die Literaturbriefe, Philotas, die Abhandlung über die Fabel, das Leben des Sophokles sind die Frucht dieser verhältnißmäßig kurzen Berliner Zeit. Namentlich letztere beiden Schriften sind für den Laokoon nicht ohne Bedeutung. Durch das Studium des Sophokles lebte er sich immer mehr und mehr in die hellenische Denkungsweise hinein; die in den Laokoon verwebte Zergliederung des sophokleischen Philoktet ist noch ein Resultat jener leider nicht zu Ende geführten Studien. Auf die Bedeutung, welche die Abhandlung über die Fabel für den Laokoon hat, ward schon oben hingewiesen; hier wird bereits der Gegensatz von Poesie und Malerei mit aller Schärfe ausgesprochen. „Was die Fabel erzehlt", heißt es da, Werke V, 370 (414), „muß eine Folge von Veränderungen seyn. Eine Veränderung, oder auch mehrere Veränderungen, die nur neben einander bestehen, und nicht auf einander folgen, wollen zur Fabel nicht zureichen. Und ich kann es für eine untrügliche Probe ausgeben, daß eine Fabel schlecht ist, daß sie den Namen der Fabel gar nicht verdienet, wenn ihre vermeinte Handlung sich ganz mahlen läßt. Sie enthält alsdenn ein bloßes Bild, und der Mahler hat keine

Fabel, sondern ein Emblema gemahlt." Nimmt man hier noch die vorausgehende Definition hinzu: „Eine Handlung nenne ich, eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen", so haben wir hier bereits einen der Hauptgedanken des Laokoon: die Malerei kann Handlungen, weil sie eine Folge von Veränderungen sind, nicht darstellen. — Auch die Literaturbriefe bieten an verschiedenen Stellen Anknüpfungspunkte dar; man vergleiche, was Lessing über die beschreibenden Gedichte des Hrn. v. Palthen sagt, Werke VI, 10 f. (11 fg.), oder über die Schilderungen von Dusch, ebd. 93 ff. (92); auch ein Passus über poetische Gemälde, die dem Dichter kein Künstler mit Linien und Farbe nachbilden werde, ebd. 87 (86) ist nicht ohne Bedeutung. Daß hingegen der Briefwechsel aus dieser Berliner Zeit uns keine Ausbeute liefert, darf nicht Wunder nehmen: diejenigen Leute, mit denen er solche Probleme verhandelte, waren ja ebenfalls in Berlin.

Von 1760—65 weilt Lessing mit wenigen, durch amtliche Reisen veranlaßten Unterbrechungen in Breslau. Leider giebt uns auch hier sein Briefwechsel, von dem wohl viel verloren gegangen sein mag, keinen Aufschluß, wann er etwa begonnen, dem eigentlichen Thema des Laokoon näher zu treten, und wie seine Arbeit daran allmählich fortschritt. Die wenigen Briefe, welche überhaupt aus diesen Jahren erhalten sind, besprechen andere Gegenstände, wie denn auch verschiedene Bücherbestellungen aus dieser Zeit auf andere Studien (vornehmlich über Spinoza) hinweisen. Seine Studien waren in Breslau überhaupt außerordentlich umfangreich und bewegten sich auf den mannichfaltigsten Gebieten. Die Resultate derselben zu einem systematischen Buche zu vereinigen, lag anfangs nicht in seiner Absicht. Der Rektor Klose, mit dem er in Breslau vielfach verkehrte, berichtete später darüber (vgl. G. E. Lessing von Karl Lessing I, 245): „Er hatte verschiedene kritische und antiquarische Aufsätze in seinem Pulte liegen, die er hier in Breslau niedergeschrieben; nun war er um einen Titel besorgt. Anfangs glaubte er nicht, sie in ein Ganzes verweben zu können; daher wollte er sie unter der Aufschrift Hermaea drucken lassen."[1] Bezeichnete Lessing doch

[1] Der Entwurf einer Vorrede zu dieser projektirten Sammlung findet sich Werke XI, 457 (XI, 2, 63).

noch in der Vorrede des Laokoon diese Schrift als zufällig entstandene Aufsätze, mehr nach der Folge seiner Lektüre als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen; es seien mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch. Daß er aber in der That aller Wahrscheinlichkeit nach schon vor seiner, 1765 erfolgten Rückkehr nach Berlin den Plan zum Laokoon entwarf, darauf wird uns die folgende Betrachtung führen.

Bei der Beurtheilung der Art und Weise, in welcher Lessing seinen Aufsätzen Form und logische Folge gab, sind wir in der glücklichen Lage, eine Anzahl Entwürfe des Laokoon zu besitzen, welche uns zeigen, wie der Plan des Buches nach und nach sich gestaltete, und die zugleich den Antheil, den die Berliner Freunde Nicolai und insbesondere Mendelssohn auch an der Ausführung des Werkes selbst gehabt, in deutliches Licht setzen. Dieser handschriftliche Nachlaß, welcher für die Entstehungsgeschichte des Laokoon von äußerster Wichtigkeit ist, ist zum ersten Male vollständig in der Hempel'schen Lessingausgabe VI, 173 ff. veröffentlicht worden, nachdem einzelnes bereits von Lessings Bruder bei der zweiten Ausgabe des Laokoon vom Jahre 1788, anderes von Lachmann Bd. XI, 125 ff. mitgetheilt worden war. Abgesehen davon, daß sich unter diesem Nachlaß ein erst nach Erscheinen des Laokoon niedergeschriebener Entwurf zu einem zweiten Theil des Laokoon findet, nebst verschiedenen auf diese Fortsetzung bezüglichen kleineren Aufsätzen, Notizen, Excerpten u. dgl., haben wir hier vier unter sich vielfach abweichende Entwürfe, theils für das Ganze, theils für den ersten Theil desselben; außerdem noch die Ausführung einzelner Gedanken aus dem einen oder dem andern Entwurf, und endlich allerlei Kollektanea, Notizen u. s. w., welche mehr oder weniger auf den vorliegenden ersten Theil Bezug nehmen.

Was nun die Entwürfe anlangt, so ist es schwer, zu bestimmen, wie sie chronologisch zu ordnen sein mögen.[1] Das von mir an die Spitze gestellte Fragment A 1 (bei Hempel

[1] Ich citire, wie schon oben bemerkt, nach der Reihenfolge, in der ich die Entwürfe und Fragmente in vorliegender Ausgabe habe abdrucken lassen. Die gewählte Anordnung ist im obigen begründet; näheres über die Manuskripte selbst, über die zusammengehörigen Nummern u. s. w. siehe im Vorwort.

No. 5 a und 5 b) giebt die Quintessenz des Laokoon: es wird darin kurz darauf hingewiesen, zu welchen Nachtheilen die Vermischung der Grenzen von Poesie und Malerei geführt habe; es werden die im 16. Abschnitt des Laokoon dargelegten Unterschiede beider Künste kurz entwickelt und die Folgerungen, welche sich daraus für die Poesie ergeben, angedeutet, mit derselben speciellen Berücksichtigung Homers, wie wir sie auch im definitiven Text des Laokoon finden. Von allen Plänen zum Laokoon, in denen eine systematische Entwicklung des Hauptproblems bereits versucht wird, scheint dieser der früheste zu sein. Man kann ihn allerdings noch nicht als einen direkten Entwurf für das Buch selbst bezeichnen; wohl aber hat er Bedeutung als die uns erhaltene erste Form, in welche Lessing seine Gedanken über das gegenseitige Verhältniß von Malerei und Poesie gegossen.[1] Verschiedenes darin ist bereits wörtlich so gefaßt, wie es nachher in den Text des Laokoon übergegangen; anderes hat schon in dem specieller in's Detail gehenden Entwurf A 2 eine andere Fassung erhalten.

Dieser Entwurf (bei Hempel No. 1) wird vom Herausgeber (S. 182) als Urentwurf bezeichnet; vornehmlich deswegen, weil von der Laokoongruppe, an die Lessing später anknüpfte, hier noch keine Rede ist. „Die Gedanken scheinen lediglich für seine Freude niedergeschrieben worden zu sein; wenigstens wurde der Entwurf ihnen mitgetheilt und kehrte, von ihren Bemerkungen begleitet, zu Lessing zurück." Dieser Plan zeigt noch eine gänzlich andere Anordnung, als sie Lessing später gewählt hat. Während er im Laokoon scheinbar willkürlich fortschreitet, mit manchen Seitensprüngen, die ihn aber immer wieder auf seine Bahn zurückleiten, und endlich im 16. Abschnitt zu den Fundamentalsätzen gelangt, auf die er nach und nach

---

[1] Daß dieser Entwurf früher ist als der unter A 2 mitgetheilte ausführlichere Plan, geht sowohl aus der größeren Ausführlichkeit des letzteren, als daraus hervor, daß die im 1. Abschnitt dieses Entwurfs A 2 von Mendelssohn vorgeschlagene und von Lessing, wie der definitive Text zeigt, angenommene Veränderung („allgemeine" für „deutliche" Begriffe) hier noch nicht verwerthet ist. Der Herausgeber bei Hempel bezeichnet das Fragment als Brouillon zu A 2, nicht als eigentlichen Entwurf, sondern schon als eine Ausführung einzelner Abschnitte; es ist aber offenbar Lessings erster Versuch oder einer seiner ersten Versuche, die Kardinalfragen des Laokoon in präciser Form niederzuschreiben.

mehr vorbereitet, als systematisch hingeführt hat, so bringt dieser Entwurf nach dem mit der Vorrede identischen ersten Abschnitte bereits im zweiten die Theorie von der Verschiedenheit beider Künste bezüglich der ihnen zu Gebote stehenden Mittel nebst den daraus gezogenen Folgerungen, macht also in der That den Eindruck, als sei er „durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze" entstanden. Wie Lessing dazu kam, später an Stelle der deduktiven Methode die mehr induktive Gedankenentwicklung zu wählen, wie wir sie jetzt im Laokoon und auch in den Entwürfen 3 und 4 vor uns haben, das wissen wir nicht; vermuthlich hielt er es für wirkungsvoller, vom lebendigen Beispiel aus die Theorieen zu abstrahiren (wie er ja selbst sagt, daß Homer ihn geradezu auf sein System geführt hätte), als eine „trockene Schlußkette" voranzustellen und nachträglich durch Exempel zu belegen. Und wer, der den Laokoon mit diesem Entwurfe vergleicht, wird nicht ohne weiteres anerkennen, daß Lessing auch hier das richtige getroffen und daß gerade der von ihm gewählte Weg des „Spaziergängers" seinen Untersuchungen einen ganz besondern Reiz verleiht, den sie bei systematischer Folge nie in der Weise gehabt hätten. Dieser Entwurf zeigt daher auch bei weitem mehr theoretische Erörterungen im Verhältniß zu seinem Umfange als das spätere Buch; Kunst und Poesie liefern ihm hier nur erst einige Belege oder Beispiele, während sie im Laokoon in seiner heutigen Gestalt geradezu als Mittel und Werkzeuge dienen, mit deren Hülfe er sein System aufbaut. Indessen so fern dieser Entwurf auch noch der endgültigen Fassung steht, so hatten doch gewisse theoretische Erörterungen bereits damals so feste Form gewonnen, daß sie beinah unverändert in den Laokoon übergegangen sind.

Eine nähere Betrachtung dieses Entwurfs ist überhaupt in mehr als einer Hinsicht lehrreich. Nicht nur, daß wir manches darin finden, was Lessing in seinen allein erschienenen ersten Theil nicht mehr aufnahm und für die Fortsetzung bestimmte: auch der Antheil, den Mendelssohn an der Ausarbeitung des Laokoon gehabt, tritt hier so bestimmt, wie nirgends sonst, hervor. Vornehmlich von diesen beiden Seiten aus wollen wir diesem Entwurf im Folgenden eine Analyse widmen.

Das erste Kapitel ist fast wörtlich, wenn auch mit etwas

veränderter Reihenfolge, in die Vorrede des Laokoon übergegangen. Im Verhältniß zu den entsprechenden Sätzen von Nr. 1 treffen wir hier auf etwas nähere Ausführung einzelner Gedanken; anderes stimmt in beiden Entwürfen Wort für Wort überein. Zu den Worten, manche machten die Malerei zu einem stummen Gedichte, „ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen", bemerkt Mendelssohn, man müsse von allgemeinen anstatt von deutlichen Begriffen sprechen, denn deutlich seien alle Begriffe der Malerei. Diese Veränderung hat Lessing in seinen Text aufgenommen. Die Anmerkungen, welche Mendelssohn und Nicolai am Schluß des Kapitels beifügen, sind auf die Sache selbst ohne Einfluß; sie wollen nur die Bedenken, welche Lessing dort ausspricht, ob seine Untersuchungen auch für den Virtuosen selbst von Nutzen sein könnten, zurückweisen, — Bedenken, welche Lessing auch in der That in den Text nicht aufgenommen hat. — Kap. II—IV geben den Inhalt von Abschn. XVI des Laokoon wieder; auch hier findet sich fast wörtliche Uebereinstimmung mit der definitiven Fassung, nur einige Abweichungen sind hervorzuheben. Der Passus am Schluß von Kap. II, die Zeichen der Dichtkunst seien willkürlich, die der Malerei natürlich, ist erst im XVII. Abschnitt verwerthet worden. Hier wird bekanntlich der Einwurf, daß die Zeichen der Poesie, als willkürliche, allerdings fähig wären, Körper, wie sie im Raume existiren, auszudrücken, widerlegt. Daß Lessing sich diesen Einwurf machte, darauf sind wohl die Bemerkungen Mendelssohns zu diesem und dem folgenden Kapitel nicht ohne Einfluß geblieben. Mendelssohn bemerkt hier ausdrücklich, daß die Zeichen der Poesie als willkürliche zuweilen auch nebeneinander existirende Dinge ausdrückten; er wiederholt dies beim III. Kap., wo Lessing sagt, daß nachahmende Zeichen aufeinander auch nur Gegenstände ausdrücken könnten, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgten. Mendelssohn unterscheidet nämlich zwischen Handlung und Bewegung: die Bewegung bestehe bloß aus Theilen, welche auf einander folgen; Handlungen gebe es aber auch, welche aus nebeneinander existirenden Theilen bestånden, und diese wären malerisch. Die Poesie gebe Bewegung und Handlung durch

ihre willkürlichen Zeichen wieder: die unbeweglichen Handlungen der Poesie aber seien vollkommen malerisch. Als Beispiel wird ein homerisches Gleichniß (Il. XI, 548) angeführt; auf den sterbenden Adonis (des Bion). auf die Entführung der Europa (des Moschos) hingegen wird hingewiesen als auf Folgen von Schilderungen, in denen stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. In Folge dieser Mendelssohn'schen Bemerkung änderte Lessing in den nächsten Entwürfen, indem er „Bewegung" an die Stelle von „Handlung" setzte. So schreibt er in Nr. 4, 2. Abschn., V: die Malerei schildert Körper, die Poesie Bewegungen; jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper, diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen (vgl. auch ebd. X und Nr. 5, XLIV). Aber im Laokoon selbst ließ er wieder den ersten Ausdruck „Handlungen" stehen, und zwar nicht ohne Grund. Er begnügt sich nämlich im Laokoon, im allgemeinen den Fundamentalsatz auszusprechen, daß die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen schildern könnte; ausgeführt wird dieser Gedanke hier nicht weiter.[1] Wohl aber hatte Lessing die Absicht, hierauf im zweiten Theile einzugehen. Er wollte, wie die eben angeführten Stellen der Entwürfe zur Fortsetzung zeigen, näher darlegen und durch Beispiele erläutern, daß es ein Kunstgriff des Dichters sei, sichtbare Eigenschaften der Körper in Bewegung aufzulösen. Hier also beabsichtigte er, auf den Begriff der Handlung und der Bewegung einzugehn, während ihm für das an jener Stelle zu Beweisende der Begriff der Handlung mit der dort gegebenen Definition genügte. Noch näher zeigt das Eingehn auf Mendelssohns Einwurf Fragment C 11, wo Lessing ausdrücklich damit beginnt, er verändere seine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei auf Grund der mündlichen Unterredungen mit seinen Freunden. Hier hat er, in der Wiederholung jener Hauptgedanken, zwar auch Bewegung für Handlung gesetzt, dafür aber die ergänzende Definition beigefügt, eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck

---

[1] Nur auf die eine Seite dieses Grundsatzes geht er im XXI. Abschnitt ein, daß die Poesie körperliche Schönheit dadurch schildere, daß sie dieselbe in Reiz verwandele; und „Reiz ist Schönheit in Bewegung."

abzielen, heiße eine Handlung.[1] An und für sich gehört dies Fragment noch nicht hierher: Lessing erörtert darin den Gegensatz von einfachen und kollektiven Handlungen und ihr Verhältniß zur Malerei und zur Poesie; ebenfalls ein, wie wir sehen werden, für die Fortsetzung aufgesparter Punkt. Daß aber auch hierbei jene Anmerkung Mendelssohns von ihm Beachtung gefunden hat, zeigt die am Schluß des Fragments beigefügte Kritik des sterbenden Adonis beim Bion. — Die den Schluß bildende Anmerkung Mendelssohns ist gleichfalls fruchtbar für ihn gewesen; und zwar finden wir sie im Laokoon selbst verwerthet. Mendelssohn schreibt: „Die Poesie kan gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raum befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir 1) die Theile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben u. s. w." Und Lessing im VII. Abschn. des Laokoon: „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken" u. s. w. — Weiter folgt im IV. Kap. die Lehre vom prägnanten Augenblick in der Malerei, von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Praxis des Homer. Die hier stehende Randbemerkung Mendelssohns ist, da sie das Wesentliche der Sache nicht tangirt, unbenutzt geblieben. Der Schluß des Kapitels bringt einen Hinweis auf den im XVIII. und XIX. Abschnitt des Laokoon eingehender behandelten Schild des Achill.

Kap. V behandelt die Schilderung der körperlichen Schönheit; sein Inhalt entspricht dem XX. und XXI. Abschn. des Buches. Ein Einwand Mendelssohns ist nicht außer Acht ge-

---

[1] Damit vergleiche man die oben erwähnte Definition in der Abhandlung von dem Wesen der Fabel, V. 370 (413): „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruhet auf der Uebereinstimmung aller Theile zu einem Endzwecke." Vgl. auch den 70. Literaturbrief, Werke, VI, 185 (177).

lassen worden. Dieser bemerkt: wenn man die Malerei völlig aus der Poesie verbanne, so verdamme man manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Homer zwar scheine dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben; aber er (Mendelssohn) verweise auf das Lied Anakreons an seinen Maler, sowie auf eine Stelle des Pindar.[1] In Folge dieser Bemerkung geht Lessing im XX. Abschn. auf die beiden Lieder des Anakreon, in denen dieser die Schönheit seines Mädchens und des Bathyll schildert, näher ein, indem er darlegt, wie durch die vom Dichter dabei gebrauchte Wendung bewiesen werde, daß derselbe den wörtlichen Ausdruck als unfähig zur Schilderung der körperlichen Schönheit erkannte. — Eine etwas später folgende Anmerkung Nicolai's ist von diesem selbst in dem Gefühl, daß er „was Seichtes" niedergeschrieben, wieder durchstrichen worden. Sie ist in der That ohne Werth und von Lessing mit Recht unbeachtet geblieben. — Zu der Stelle, die Dichter der Alten, aber nicht ihre Bildhauer, ließen die Venus lächeln, wirft Mendelssohn ein, die Dichter ließen die Venus nur das Lächeln lieben, und dasselbe thäten auch die Maler und Bildhauer, und er knüpft daran die Regel, eine Person allein und in Ruhe müßte einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Es ist auffallend, daß Lessing von dieser, meines Erachtens zweifellos richtigen Regel keinen Gebrauch gemacht hat, obschon jene andere, die Venus betreffende Bemerkung Mendelssohns unrichtig ist. — Kap. VI handelt von der Verwendung des Häßlichen in Malerei und Poesie und entspricht somit dem XXIII. und XXIV. Abschn. Die Häßlichkeit wird bekanntlich durch Lessing von der Malerei ausgeschlossen. Mendelssohn will sie um des Contrastes willen dulden: sicherlich eine sehr treffende Bemerkung,[2] die aber Lessing nicht angenommen hat. Hingegen hat er im Folgenden sich von Mendelssohn eines Besseren belehren lassen. Er schrieb im Entwurf: „Schädliche Häßlichkeit ist allezeit schrecklich, folglich erhaben;" hierzu bemerkt der Freund, schreckliche

[1] Die Bemerkung, welche Mendelssohn über die Häßlichkeit des Thersites hier beim ersten Lesen dazu schrieb, strich er später wieder, vermuthlich weil er fand, daß Lessing in einem spätern Kapitel hierauf zu sprechen kommt.

[2] Ich komme hierauf im Commentar zu den genannten Abschnitten noch zurück.

Schönheit sei erhaben, aber nicht alles Schreckliche errege die Empfindung der Erhabenheit. Sicherlich wiederum mit Recht, und daher schrieb Lessing im XXIII. Abschn. nur noch: „Schädliche Häßlichkeit ist allezeit schrecklich." — Im weiteren bemerkt Mendelssohn, unschädliche Häßlichkeit sei nicht bloß beim Dichter, sondern auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Lessing geht auf diesen Gedanken im XXIV. Abschnitt ein; er giebt die Thatsache zu, welche jener ihm vorgehalten, aber er modificirt sie dahin, daß unschädliche Häßlichkeit in der Malerei nicht lange lächerlich bleibe, daß die unangenehmen Empfindungen die Oberhand gewinnen und das, was zuerst bloß possirlich ist, in der Folge abscheulich werde.

Das VII. Kap. hat in der Gestalt, in welcher es der Entwurf bietet, keine Verwendung im Laokoon gefunden. Die Bemerkung, daß, wenn Dichter körperliche Schönheiten geschildert, Maler das Häßliche gemalt hätten, und wenn dergleichen Dinge gefielen, daß dann die glückliche Nachahmung, aber nicht das Nachgeahmte gefiele, ist gelegentlich mehrfach im Laokoon angebracht (im II., XX. und XXI. Abschn.); eine eigne Behandlung dieses Gedankens, wie sie Lessing, nach diesem Entwurf zu schließen, ursprünglich vor hatte, hat er später aufgegeben. — Kap. VIII handelt davon, in welcher Weise Malerei und Dichtkunst im Stande sind, sich kleine Eingriffe in ihre gegenseitigen Gebiete zu erlauben; das Meiste davon ist in den XVIII. Abschnitt übergegangen. Auch hier sind mehrere Bemerkungen Mendelssohns beachtenswerth. Bezüglich der Ueberschreitung des einzigen Augenblicks, welcher der Malerei zu Gebote steht, ist Mendelssohn noch etwas strenger als Lessing: er will diese Uebertretung der Grenzen nicht ohne Noth zugeben; dem Dichter aber will er größere Freiheit für das neben einander Existirende einräumen, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von größerem Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten müsse, aus den Theilen ein Ganzes zusammenzusetzen. Hierdurch veranlaßt fügte Lessing, da wo er dem Dichter die Freiheit giebt, sich mehrerer Beiwörter zu bedienen, die Bedingung hinzu, daß die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten

Kürze und so schnell auf einander folgen müßten, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben. — In der zweiten Hälfte dieses Kapitels wird davon gehandelt, daß jener Kunstgriff des Malers eigentlich in der Perspektive liege, und daß auch dem Dichter etwas ähnliches zu Gebote stehe, wenn er seinen Eingriff in das Gebiet der Nachbarkunst etwas verschleiern wolle. Auf beides ist im ersten Theil des Laokoon nicht näher eingegangen. Betreffs der Malerei hat Lessing dort nur bemerkt, daß der Meister jene Freiheit durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen müsse, durch die Verwendung[1] oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubte. Von der Perspektive hat er hier also geschwiegen: vielleicht nicht ohne Rücksicht darauf, daß Nicolai zu dieser Stelle im Entwurf beifügte, der Maler könne den Kunstgriff, daß verschiedene Personen Bewegungen machen, welche sich auf den vorigen oder den folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihilfe der Perspektive machen. Was aber die Perspektive des Dichters anlangt, welche darin bestehen soll, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergeht, in welchen sich die Gegenstände, die er schildert, ehedem befanden, bis er den Faden seiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift, — so hat hier Mendelssohn bemerkt, daß ihm diese Betrachtung nicht so recht einleuchte. Nach seiner Ansicht wäre der malerischen Perspektive in der Poesie etwa der Kunstgriff entsprechend, daß gewisse sinnliche Vorstellungen, welche vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, den Hauptgrund bilden, während andere Begriffe, welche mit diesen theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden sind, nach Maßgabe ihrer Entfernung auch desto schwächer wirken. Man muß zugeben, daß wenn es überhaupt thunlich ist, den Begriff der Perspektive auf die Poesie zu übertragen, Mendelssohn mehr im Rechte ist, als Lessing. Letzterer ließ daher auch diesen Gedanken ganz fallen; zwar findet sich unter den Fragmenten (B 32) die Anführung eines homerischen, perspektivisch durch-

[1] D. h. „Abwendung," wie auch „verwenden" bei Lessing häufig im Sinne von „ab-, fortwenden" vorkommt.

geführten Gleichnisses; aber da meint Lessing Perspektive im malerischen Sinne, und das Fragment gehört nicht hierher, sondern zum XIX. Abschn. des Laokoon. Auf die dichterische Perspektive aber kommt Lessing auch in den Fragmenten und andern Entwürfen nicht mehr zurück.

Das IX. Kapitel begründet den Fundamentalsatz, in dem Lessing mit Winckelmann übereinstimmt, obschon beide auf verschiedenen Wegen dahin gelangt waren, daß das Idealschöne die Aufgabe der Kunst sei, und daß „die Ruhe, die stille Größe"[1] in Stellung und Ausdruck eben auf diesen Grundsatz zurückgeführt werden müsse. Mendelssohn bemerkt hierzu kurz, die Schönheit der Form mache vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, da die Rührung (im damals üblichen, allgemeineren Sinne von jedem Eindruck auf das Gemüth zu verstehen) mit dazu zu gehören scheine. Gewiß mit Recht; es ist ein Mangel oder eine Härte bei Lessings Schönheitsbegriff, daß er die Schönheit der Form stets hoch über die Schönheit des Ausdrucks stellt. Daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse, gedachte er im zweiten Theile weiter auszuführen (Vgl. 4, 2. Abschn., VIII und 5, XXXII). Auch ein in unserm Entwurf daran sich anschließender Exkurs über die vollkommenen moralischen Charaktere in der Dichtkunst war späterer Ausführung vorbehalten; vgl. 4, 2. Abschn., VIII und 5, XXXIV. — Das X. Kapitel, von den bisher gewonnenen Resultaten ausgehend, zeigt an der Hand eines Beispieles, des mit dem Löwen kämpfenden Herkules beim Dichter und beim Künstler, daß man nicht bloß das beim Dichter malerisch nennen dürfe, was gemalt oder gemeißelt einen guten Effekt machen würde. Der Gedanke selbst ist in den VI. Abschn. des Laokoon übergegangen und in den folgenden näher ausgeführt worden; das aus Richardson (vgl. Frgt. C 1) entlehnte Beispiel ist fortgefallen und man darf das wohl der Mendelssohn'schen Anmerkung, daß der Gedanke zwar glücklich, das Exempel aber verfehlt sei, zuschreiben. — Das XI. Kapitel führt den Gedanken des vorigen Kapitels näher aus: die einzelnen Punkte sind, nur in etwas veränderter Reihenfolge, in den Laokoon

[1] Winckelmann wird hier zwar nicht als Urheber dieser Charakteristik genannt, ist aber selbstverständlich dabei gemeint.

übergegangen: der Hinweis, daß Milton wegen seines Mangels an malbaren Bildern nicht gering zu schätzen sei, in den XIV. Abschn., die Polemik gegen Caylus desgleichen; die Besprechung des Bildes der rathpflegenden Götter, aus der Ilias, in den XIII., das Bild vom Bogenschuß des Pandarus in den XV. Abschn. Hier hat nun Mendelssohn zu Lessings Worten, daß Milton, ungeachtet er meist geistige Wesen schildert, dennoch einer der größten Maler nach Homer bleibe, eine längere Anmerkung gemacht. Lessing hat sie im Laokoon nicht benutzt; wohl aber kann man in den Entwürfen der Fortsetzung die Benutzung dieser Anmerkung bis auf den Gebrauch der Mendelssohn'schen Worte selbst beobachten. Mendelssohn wendet ein, der Dichter sei doch um so vollkommener, je bestimmter seine Figuren seien, je leichter es der Imagination werde, die ausgelassenen Züge hinzuzudenken und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen. Virgil und Homer hätten sich nur wenig Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellten. Er geht dann näher auf Milton ein und schließt damit, Milton werde das erste Mal mehr frappiren, Homer aber desto öfter gelesen werden. Damit vergleiche man Lessings Worte im Entwurf 4, 2. Abschn., XIV: „Homer hat nur wenig Milton'sche Bilder. Sie frappiren, aber sie attachiren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Mahler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht." — Die nächste Bemerkung Mendelssohns, daß jede Begebenheit, welche fruchtbaren Stoff für den Pinsel enthalte, auch für den Dichter geeigneter sei, als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen könnte, berührt die Sache selbst wenig und soll an den Worten Lessings nichts ändern, nur einen Zusatz machen; aufgenommen ist sie im XIV. Abschn., wo sie hingehören würde, nicht. — Im Folgenden aber scheint mir Mendelssohn Lessing mißverstanden zu haben. Dieser spricht von der Schilderung des bogenschießenden Pandarus und fährt fort: „Und dieses Gemählde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nehmlichen Buche, welches Caylus an allen Gemählden so unfruchtbar findet. Uebersehen hat er es schwerlich; aber ohne Zweifel den Bedürfnißen der heutigen Kunst nicht angemeßen genug gefunden. Gott weiß, was für

Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Vertheilung Lichts und Schattens, ihn bewogen haben, das mahlerischste Stück des Dichters für unmahlbar zu halten." Und hierzu bemerkt Mendelssohn: „Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit blos in einer Folge von Veränderungen besteht, kan nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerey kan hierin keinen Vorzug vor der Neueren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende errathen läßt, so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar." Nach dieser Bemerkung zu schließen, hat Mendelssohn Lessings Worte so verstanden, als hielte Lessing jene Schilderung vom Pandarus selbst für malbar. Aber wie konnte Lessing nach alle dem, was er im Vorhergehenden gesagt, plötzlich sich selbst so sehr widersprechen? Wenn er jene Schilderung ein Gemälde nennt, so meint er natürlich ein poetisches Gemälde damit, in dem Sinne, wie er das am Schluß des XIV. Abschn. definirt; und er nennt jene Schilderung nicht ein malbares, sondern ein malerisches Stück, was wohl zu beachten ist. Wenn er aber meint, Caylus habe aus Gott weiß welchen Gründen dies Gemälde nicht empfohlen, etwa wegen technischer Schwierigkeiten u. dgl., anstatt als Grund hierfür anzunehmen, daß Caylus gar wohl erkannt habe, daß sich eine Folge von Veränderungen nicht malen ließe: so ist dies nur so zu erklären, daß Lessing hier annimmt, Caylus sei auf den wahren Grund der Unmalbarkeit jener Scene gar nicht verfallen, habe bei seiner Unkenntniß der Grenzen beider Künste gar nicht darauf verfallen können und daher nur aus irgend welchen andern Gründen das Gemälde den Künstlern nicht anempfohlen. Allerdings ist zuzugeben, daß Lessings Ausdrucksweise sehr leicht zu jenem Mißverständniß verführen konnte; eben deswegen vielleicht hat er sich im XV. Abschn. des Laokoon gar nicht darauf eingelassen, ob Caylus wirklich aus richtiger Erkenntniß oder aus anderen Gründen das Gemälde für unfähig erachtete, den Artisten zu beschäftigen. — Der den Schluß dieses Kapitels bildende Abschnitt, wo über das Verhältniß der malerischen und der musikalischen Schilderungen des Dichters zur Malerei und zur Musik gesprochen wird, nebst der Anmerkung von Mendelssohn, worin die Bedeutung der

Tanzkunst als einer Verbindung der Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und der Handlungen dargelegt wird, ist nicht in den Laokoon übergegangen; daß Lessing ursprünglich auch die Tanzkunst in den Kreis seiner Besprechungen ziehen wollte, zeigt Entwurf 4, 3. Abschn., VI und Frgt. C 5.

Kap. XII behandelt zunächst die Vorstellung unsichtbarer Wesen beim Dichter und tadelt das in der Malerei übliche Mittel der Wolke, übereinstimmend mit Abschn. XII des Laokoon; auch der weitere Inhalt dieses Abschnittes, daß die Malerei außer Stande ist, das Uebermenschliche in den homerischen Göttern wiederzugeben, ist in demselben Abschn., zum Theil in wörtlich übereinstimmender Fassung, zu finden: nur die Anordnung ist umgekehrt. Mit Lessings Ansicht, daß bei Homer das Einhüllen in Wolken oder Nebel nur eine poetische Redensart für unsichtbar machen sei, ist Mendelssohn nicht einverstanden; er hält dies für ein natürliches Zeichen. Wir kommen im Commentar zum XII. Abschn. darauf zurück, daß in der That jene Lessing'sche Deutung etwas sehr Bedenkliches hat und Mendelssohn ihm gegenüber im Rechte erscheint. Doch hat sich Lessing in diesem Falle durch Mendelssohns Einwand nicht überzeugen lassen und seine ursprüngliche Ansicht unverändert in den Laokoon aufgenommen. — Kap. XIII behandelt die Art, wie die alten Künstler den Homer nutzten, mit Beispielen von Apelles, Zeuxis u. a. m. Der Inhalt kommt, zum Theil wiederum wörtlich, mit dem XXII. Abschn. des Laokoon überein, obgleich einiges verändert, anderes weggefallen ist. Fortgeblieben ist namentlich die Parallele der homerischen Schilderung des Zeus mit den Versen, in denen Gottvater im Messias von sich selbst spricht; eine Parallele, an der Lessing nachweisen will, daß letzteres Bild deswegen für den Künstler unbrauchbar ist, weil es aus keinem malerischen Gesichtspunkt genommen sei. Hieran schließt sich eine längere Notiz Mendelssohns, welche in Anknüpfung an das schon vorher von ihm über Milton'sche Bilder Bemerkte ausführt, daß Homer nette und vollständige Bilder, Milton und Klopstock aber vage und dunkle Vorstellungen geben. Lessing legte sich die Ausführung dieses Unterschiedes für die Fortsetzung zurück; vgl. 4, 2. Abschn., XI. — Die Erwähnung

Klopstocks, der in den genannten Versen eine Stelle des fünften Buches Mose benutzt hat, giebt Mendelssohn Veranlassung zu einem Exkurse über die orientalische Poesie und über die Gründe, weshalb dieselbe trotz ihres Bilderreichthums unmalerisch sei. Auch dieser fruchtbaren Anregung gedachte Lessing in der Fortsetzung Folge zu leisten; in No. 4, 2. Abschn., XIII finden wir den Entwurf davon, ausdrücklich durch die Worte „Moses' Vermuthung" auf Mendelssohn als geistigen Urheber zurückgeführt.

Am Schluß dieses Entwurfes giebt Mendelssohn ein in drei Abschnitte getheiltes System der schönen Künste überhaupt, das von hohem Interesse ist. Mendelssohn steht hier in manchen Punkten auf demselben Standpunkt wie Lessing, während er in andern sich mehr oder weniger von ihm entfernt. Wie schon in seinen Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste, so spricht er es auch hier aus, daß die Schönheit nicht die Hauptabsicht der Natur, wohl aber die des Künstlers sei; daß daher der Künstler dem Ideal näher kommen müsse, als selbst die Natur. An und für sich komme das Ideal, wie die Schönheit überhaupt, nur den Formen körperlicher Dinge zu, transcendental könne man aber auch von einem Ideal der Gedanken, Farben, Töne, Bewegungen und des Ausdrucks reden. Diese Gedanken über das Ideal der körperlichen Schönheit waren gleichfalls von Lessing für den zweiten Theil des Laokoon bestimmt, und so weit wir aus den Fragmenten urtheilen können, war Lessings Standpunkt hierin von dem Mendelssohns wenig abweichend; vgl. No. 5, XXXII fg. — Dem im zweiten Abschnitt dieses Mendelssohn'schen Anhanges gegebenen Hinweis auf die (schon früher bekannte, vgl. den Commentar zum XXI. Abschn.) Definition des Reizes als Schönheit in Bewegung hat Lessing noch im ersten Theil selbst Folge geleistet, vgl. Abschn. XXI. — Im dritten Abschnitt charakterisirt Mendelssohn die verschiedenen Künste, wie sich dieselben vermittelst ihrer Gegenstände sowohl als vermittelst ihrer Zeichen unterscheiden lassen, und zwar bespricht er da kurz: Dichtkunst, Malerei, Baukunst, Musik, Tanzkunst, Farbenkunst[1] und Bildhauerkunst. Im Entwurf zur Fortsetzung des Laokoon (No. 5) geht Lessing nun zwar auf andere Künste als Malerei und

[1] Was unter dieser zu verstehen, s. im Commentar zum XVI. Abschn.

Poesie nicht ein; hingegen zeigt der ausführlichste Entwurf No. 4, daß er Musik und Tanz auch hineinzuziehen beabsichtigte, event. in dem projektirten dritten Theil behandeln wollte; vergl. dort 3. Abschn., VI u. VII. Freilich nur beiläufig und mehr als erläuternde Parallele: ein vollständiges System aller der genannten Künste zu geben hat, nach den Entwürfen zu urtheilen, nicht in seiner Absicht gelegen. Wohl aber zeigt uns Fragment C 5, daß er über die von Mendelssohn mehrfach angeregte Verbindung verschiedener Künste untereinander zu gemeinschaftlicher Wirkung ernstlich nachgedacht hat.

Die beiden nächsten Entwürfe 3 und 4 sind jedenfalls später als 1 und 2, wie man zunächst daraus schließen kann, daß Lessing seinen früheren Plan, systematisch vorzugehen, fallen gelassen und hier bereits, wie später im Laokoon selbst, an Winckelmann und an die in 1 und 2 gar nicht erwähnte Laokoongruppe angeknüpft hat. Daß diese Entwürfe, wenigstens theilweise, nach dem Erscheinen von Winckelmanns Geschichte der Kunst geschrieben sind, geht aus den Erwähnungen dieses Werkes hervor. Von 1 und 2 unterscheiden sie sich dadurch sehr wesentlich, daß sie keine zusammenhängende Entwicklung der einzelnen Gesichtspunkte mit etwas eingehender Darlegung sind, sondern nur ganz kurz gehaltene Inhaltsangaben der einzelnen Kapitel. Diesen beiden Entwürfen gegenüber entstehen nun aber die Fragen: welche Stelle nehmen sie zu der späteren definitiven Fassung des Laokoon ein? — und zweitens: wie verhalten sie sich inhaltlich und chronologisch zueinander? — Um diese Fragen entscheiden zu können, müssen wir den Inhalt dieser Entwürfe näher betrachten. Wir beginnen mit der Erörterung des ausführlicheren der beiden, No. 4. Dieser Entwurf unterscheidet sich dadurch wesentlich von sämmtlichen andern, daß er ein Plan für das gesammte, im Laokoon zu verarbeitende Material ist und daher außer dem ersten Theil auch die Inhaltsangabe des zweiten (für den wir unter No. 5 noch einen andern, modificirten Entwurf haben) und des dritten Theils enthält; letzterer ist nur hier mitgetheilt. Aber die Anordnung der Kapitel entspricht der später getroffenen noch keineswegs; der Inhalt des ersten Abschnittes deckt sich mit dem des gegenwärtigen ersten Theiles nur zum Theil; Ver-

schiedenes, was jetzt in diesem steht, findet sich in dem in Rede stehenden Entwurf in den zweiten Abschnitt verwiesen. Der Entwurf zerfällt in drei Abschnitte und einen Anhang.[1] Der erste Abschnitt enthält neun Kapitelangaben. Der Inhalt der Vorrede, den wir bei 1 und 2 fanden, ist hier weggelassen; er mochte bei Lessing schon feststehn, so daß er ihn hier bei der Disposition des Buches nicht wieder aufnahm. Ausgegangen wird vom Laokoon und der Bemerkung Winckelmann's darüber in dessen Schrift über die Nachahmung der Griechischen Werke; also eben so wie bei der definitiven Fassung. Aber die weitere Entwicklung ist anders. Der Winckelmann'sche Hinweis auf den Philoktet ist nicht benutzt, die ganze daran sich knüpfende Erörterung über das Schreien durch nichts angedeutet; vielmehr wird direkt darauf übergegangen, daß die wahre Ursache der Milderung des Ausdrucks die Schönheit gewesen, welche in der alten Kunst das höchste Gesetz war. Dieser Gedanke, daß der Künstler gewaltsame Affekte nicht nutzen kann, weil sie sich mit dem Schönen nicht vertragen, steht im Entwurf No. 2 noch an einer ganz andern Stelle, im IX. Kapitel; im Laokoon selbst bildet er den Gegenstand des II. Abschnittes. — Das II. Kapitel: daß der Künstler das Transitorische in das Beständige zu verwandeln habe, daß ferner der äußerste Augenblick der unfruchtbarste sei, ist im III. Abschnitt des Laokoon ausgeführt worden, aber in umgekehrter Reihenfolge. — Kap. III u. IV haben den Laokoon der Künstler und den des Virgil, ihre Uebereinstimmungen und Verschiedenheiten, zum Gegenstand; also das, was in Abschn. V u. VI des ersten Theiles ausgeführt worden ist. Der Entwurf 2 bietet davon nichts, da in diesem ja auf den Laokoon überhaupt nicht Rücksicht genommen ist. — Kap. V zieht Spence in die Diskussion; die Grundgedanken, welche im VII. u. VIII., zum Theil noch im X. Abschnitt entwickelt werden, sind hier bereits angedeutet. — Kap. VI u. VII beschäftigen sich mit Caylus; auch hier ist das Meiste dessen, was in Abschn. XI—XV des Laokoon behandelt wird, schon im Umriß vorhanden. — Kap. VIII

[1] Der Anhang war, wie das Manuskript zeigt, zuerst „vierter Abschnitt" betitelt, doch hat Lessing diese Bezeichnung durchstrichen und mit der andern vertauscht, vgl. den Herausgeber bei Hempel.

weist kurz auf den Unterschied von dichterischen und malerischen Gemälden hin; die Ausführung der Gedanken aber, welche den XVI. Abschn. des Laokoon ausmachen, war für dies Kapitel noch nicht beabsichtigt, wie der zweite Abschnitt des Entwurfs zeigt. — Kap. IX entspricht etwa dem XIX. Abschn. des Laokoon.

Beträchtlicher wird die Abweichung von der späteren Form der Schrift im zweiten Abschnitt des Entwurfs. Derselbe giebt die Inhaltsangaben von 15 Kapiteln. Das erste beginnt gleich mit Winckelmanns Kunstgeschichte, deren Erwähnung wir im Laokoon selbst erst im XXVI. Abschn. treffen. Auch der Inhalt dieses ersten Kapitels, über das Alter der Laokoongruppe, trifft mit dem des XXVI. Abschn. zusammen, ebenso der des II. Kap., über die Künstlerinschriften, mit dem des XXVII. Abschn. Ein im III. Kap. skizzirtes Lob Winckelmanns ist, wenigstens in dieser Fassung, später nicht ausgeführt worden. Hierauf kehrt der Entwurf im IV. Kap. wieder zu dem Unterschied der poetischen und materiellen Bilder zurück und entwickelt im Zusammenhang mit dem V. Kap. jene schon in den beiden ersten Entwürfen scharf präcisirten und den XVI. Abschn. des Laokoon einleitenden Fundamentalsätze; auch einige Gedanken des XVIII. Abschn. sind bereits hier angedeutet. Die Ausführung des VI. Kap. steht im XX. Abschn., während ein anderer Passus desselben Kapitels erst im XXII. Abschnitt verwerthet worden ist. Das VII. Kap. handelt von der Häßlichkeit und giebt als Anmerkung einen Exkurs über den Ekel an, deckt sich also mit dem Inhalt von Abschn. XXIII—XXV.

Bis hierher finden wir noch Uebereinstimmung, wenn auch nicht in der Anordnung, so doch im Inhalt, mit dem ersten Theil des Laokoon; von hier ab aber treffen wir auf diejenigen Materialien, welche in dem erschienenen ersten Theile nicht verwerthet worden sind und den Gegenstand der Fortsetzung bilden sollten. Das Meiste aus diesem Abschnitte ist daher auch in No. 5, dem Entwurf für den zweiten Theil, behandelt, während das im dritten Abschnitt Angedeutete nur in vereinzelten Ausführungen einiger Punkte, sonst aber, wie schon bemerkt, in keinem andern Plane erhalten ist. Aus den noch übrigen Kapiteln des zweiten Abschnittes aber sind nur wenige Bemerkungen in den ersten Theil des Laokoon übergegangen. Das VIII. Kap. bringt den

im II. Abschn. des Laokoon erörterten Gedanken, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Der daran sich anschließende Gedanke aber, daß das Ideal der Schönheit in der Malerei vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt habe, und die Auseinandersetzung über ein Ideal der Handlung (vgl. den IX. Abschn. des Entwurfs 2) blieb für den zweiten Theil aufgespart; im Entwurf 5 ist dafür der XXXIV. Abschn. bestimmt. Auch vom IX. Kap. sind noch einige Theile in den Laokoon aufgenommen worden: die Verdammung der poetischen Landschafts-Schilderung in den XVII. Abschn.; die Bemerkung, daß die perspektivische Malerei aus der Scenenmalerei hervorgegangen sei, in den XIX. Abschn. Der Hauptgedanke dieses Kapitels aber, daß es in der Schönheit der Landschaft überhaupt kein Ideal gebe, daß daher die Landschaftsmalerei von geringem Werthe sei, hat keine Aufnahme mehr gefunden, und auch im Entwurf No. 5 findet sich hierüber nichts. Wollte Lessing diesen sicherlich manche Blöße bietenden Punkt später weglassen? — Es scheint nicht; wenigstens findet sich unter den Fragmenten eine nähere Ausführung dieses Gedankens (C 12). Kap. X behandelt den Kunstgriff der Dichter, sichtbare Eigenschaften in Bewegung aufzulösen; in der Fortsetzung bildet dies Abschn. XLIV bis XLVII; auch die Fragmente C 12 u. 13 gehören hierher. Auch die vorher erwähnten, hier in's XI. Kap. verwiesenen Erörterungen über den Unterschied der poetischen Gemälde, über die Gemälde Homers im Vergleich zu denen Miltons und Klopstocks (vgl. Entwurf 2, XI—XIII) wurden für die Fortsetzung bestimmt, wo sie Abschnitt XXXVII - XL bilden sollten. In denselben Abschnitten sollte auch der Inhalt von Kap. XII—XIV behandelt werden: der Einfluß, welchen die Blindheit Miltons auf seine Art zu schildern gehabt hätte (näher ausgeführt im Frgt. C 10); über Miltons Bilder (vgl. Frgt. C 9); während die im XIII. Kap. berührte, durch Mendelssohn veranlaßte Idee über die mangelhaften Gemälde der orientalischen Poesie im Entwurf zur Fortsetzung fehlt. Der im XIV. Kap. angedeutete Gedanke, weshalb die homerischen Bilder an und für sich malerisch wären, war dem XXXVII. Abschn. des zweiten Theiles bestimmt; das XV. Kap. über die der Poesie und der Malerei gemeinsamen,

sog. kollektiven Handlungen (näher ausgeführt im Frgt. C 11) dem XLIII. Abschn.

Der dritte Abschnitt des vorliegenden Entwurfs ist, da er ganz einzig dasteht, von besonderem Werthe. Im I. Kap. kommt Lessing wieder auf den Unterschied der natürlichen und der willkürlichen Zeichen zurück; das hier angeführte Exempel von der Wolke als eines conventionellen Zeichens in der Malerei für Unsichtbarkeit ist in den XII. Abschnitt des Laokoon aufgenommen, die übrigen Gedanken aber, und ebenso die des II. Kap., über Dimensionen in der Malerei (ausgeführt im Frgt. C 2) nicht, fehlen auch im Entwurf No. 5. Kap. III erörtert, inwiefern die Poesie sich natürlicher Zeichen bedienen könne; die Ausführung davon giebt Frgt. C 3. Kap. IV u. V kehren zu der, im Laokoon selbst bekanntlich nur flüchtig berührten Allegorie zurück, welche unter gewissen Bedingungen für zulässig erklärt wird, während weitläufige Allegorieen zurückgewiesen werden; vgl. hierzu Frgt. C 4. — Die nächsten Kapitel ziehen auch andere Künste hinein. Im Kap. VI sollte von der Bedeutung der willkürlichen Zeichen für die Tanzkunst gehandelt werden; man erinnere sich hierbei, daß auch Mendelssohn in seinen Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften sowie im Entwurf No. 3 die Tanzkunst mit hineinzieht. Von den Fragmenten gehört C 5 zu diesem Kapitel, da in demselben die Tanzkunst und besonders die Pantomime der Alten mit Rücksicht auf die Natur ihrer Zeichen behandelt sind. Auch der Inhalt des VII. Kap.: vom Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik, ist in jenem Fragment besprochen. Kap. VIII u. IX, über die Nothwendigkeit der Einschränkung aller schönen Künste, und von der Erweiterung der Malerei in der neueren Zeit, erscheinen nur hier; verwandt mit der Tendenz von Kap. VIII ist das Fragment D 7 a. Das Schlußkapitel X sollte eine Mahnung an die Künstler enthalten, in ihren Vorwürfen sich an die Begebenheiten der Gegenwart zu halten: die als Beispiel genommene Anekdote vom Rath des Aristoteles an den Protogenes benutzte Lessing im XI. Abschnitt des Laokoon. — Der Anhang endlich war für Exkurse bestimmt: Verbesserungen Winckelmanns, wie sie Lessing im XXIX. Abschnitt des ersten Theils gegeben hat; seine Ver-

muthung über den borghesischen Fechter, welcher der XXVIII. Abschnitt gewidmet wurde; außerdem einige andere, nicht aufgenommene Punkte, von deren einem sich eine nähere Ausführung im Fragment C 6 erhalten hat.

Was sich aus der Betrachtung dieses lehrreichen Entwurfes ergiebt, ist folgendes: er ist der Zeit nach entschieden später als 1 und 2; er ist aber auch seiner ganzen Natur nach von diesen verschieden. Denn jene beiden scheinen nur Versuche Lessings, seine Gedanken über die Frage nach dem Verhältniß von Poesie und Malerei systematisch zu entwickeln, um sie schon als abgerundetes Ganze den Freunden zur Beurtheilung vorlegen zu können; der Entwurf Nr. 4 aber ist bereits ein Plan, in welcher Weise er sein Buch einzurichten gedachte. Der Herausgeber bei Hempel S. 184 stellt die Vermuthung auf, daß dieser Versuch als eine übersichtliche Zusammenstellung der Collektaneen zur Ausarbeitung gedient habe, neben der letzteren hergegangen sei; Lessing habe vielleicht nach diesem Plane gearbeitet, das Erledigte durchstreichend.[1] Allerdings scheint es, daß Lessing einzelne Abschnitte an der Hand dieses Entwurfes ausgeführt hat; immerhin aber kann ich den Entwurf selbst nur als eine vorläufige, später wieder veränderte und theilweise aufgegebene Disposition betrachten. Lessing hat offenbar nach diesem Plane noch einen neuen, aus verschiedenen andern Plänen combinirten Entwurf gemacht, nach dem er dann sein Buch definitiv ausarbeitete; dieser aber ist leider nicht erhalten. Der Entwurf Nr. 3 kann auch nicht Auskunft geben; es ist nämlich ganz ungewiß, ob dieser vor oder nach dem Entwurf 4 niedergeschrieben ist. Der Hempel'sche Herausgeber bemerkt S. 244, die ersten beiden Abschnitte von Nr. 3 seien specieller detaillirt und ständen dem Laokoon näher als Nr. 4; dagegen sei Nr. 4, als Ganzes genommen, vollständiger als Nr. 3 und erstrecke sich über viel mehr Material. Mit absoluter Gewißheit wird sich die Frage nach der Chronologie dieser beiden Entwürfe wohl nicht lösen lassen; doch kann uns eine Betrachtung des Entwurfs Nr. 3 vielleicht auf eine Hypothese darüber führen.

---

[1] Durchgestrichen sind in dem Entwurfe der ganze erste Abschnitt und vom zweiten I. II. V. und VI.

Dieser Entwurf zerfällt in sechs Abschnitte (von denen 4 und 5 einen einzigen bilden); doch sind hier Abschnitte nicht im gleichen Sinn, wie im Entwurf Nr. 4 gemeint, wo Lessing sein ganzes Material in drei große Abschnitte oder Abtheilungen zerlegte, deren jede dann wieder in einzelne Kapitel zerfiel; sondern diese Abschnitte nähern sich in ihrer Bedeutung und ihrem projektirten Umfang den Abschnitten im Laokoon selbst. Ausgegangen wird im 1. Abschn. wieder von Winckelmanns Aeußerung über den Laokoon; hieran aber schließt sich eine in vier Punkte zerlegte Erörterung über den Philoktet. Der erste Punkt, das Schreien des Philoktet sei historische Wahrheit, ist später weggeblieben; der zweite, das Schreien des Philoktet bei Sophokles betreffend, ist im I. Abschn. des Laokoon behandelt; die eingehende Zergliederung des sophokleischen Dramas, welche jetzt den IV. Abschn. bildet, scheint in diesem Entwurf noch nicht beabsichtigt zu sein. Punkt 3 und 4: Schreien bei den Alten, das Weinen, die Unterdrückung der Natur bei den Barbaren, sind ebenfalls Inhalt des I. Abschn. Hierauf wird zum Laokoon zurückgekehrt, der Dichter Virgil mit dem Bildhauer verglichen, nachgewiesen, daß beide nach den Grenzen ihrer Künste sich gerichtet haben: alles dies ist übergegangen in den IV. Abschnitt des Laokoon. Ein darauf folgender Passus scheint anzudeuten, daß Lessing vorübergehend die Absicht hatte, das, was er später in die Vorrede gebracht hat und was auch die Entwürfe 1 und 2 an der Spitze zeigen, bei dieser Gelegenheit einzuflechten. Es folgen die Regeln für den Bildhauer: daß Schönheit sein höchstes Gesetz sei, daß die Kunst den prägnantesten Moment zu wählen habe, erläutert durch die Beispiele von Gemälden des Timanthes und Timomachos; es entspricht dies dem II. und III. Abschnitt des Laokoon. Die hieran sich anschliessende Anwendung dieser Regeln auf den Laokoon bildet den V. Abschnitt der definitiven Fassung. — Der 2. Abschnitt dieses Entwurfs verbindet verschiedene im Laokoon an getrennten Punkten behandelte Gegenstände. Sein Inhalt ist das Verhältniß der Bildhauer der Laokoongruppe zu Virgil. Es soll die Zeit, in der sie gelebt, behandelt werden: worauf Lessing zwar im V. Abschn. beiläufig, aber eingehender erst im XXVI. und XXVII. mit Rücksicht auf Winckelmanns Kunstgeschichte zu sprechen kommt. Die Vermuthung,

daß die Künstler nach Virgil gearbeitet haben, ist im Laokoon ebenfalls im V. Abschnitt niedergelegt; hingegen der darauf folgende Punkt, daß Plinius sie unter die neueren Künstler setzte, erst im XXVI. Abschn. Alles folgende dann aber, daß die Künstler den Laokoon anders schilderten, als die griechischen Dichter, als Lykophron, Quintus, daß sie einem eigens von Virgil erfundenen Umstande zu folgen schienen; in welchen Punkten sie sich an Virgil anschlossen, in welchen sie von ihm abwichen, und was dabei herauskomme, wenn ein Künstler sich allzugenau an Virgil anschließe: alles das ist im V. Abschnitt ganz entsprechend abgehandelt. In diesem zweiten Abschnitte wird nun ausdrücklich die Winckelmann'sche Kunstgeschichte als noch nicht erschienen bezeichnet, und es fragt sich, ob man darauf hin annehmen soll, es sei derselbe auch in Wirklichkeit vor dem Erscheinen derselben niedergeschrieben. Ich muß hier eine Vermuthung des Hempel'schen Herausgebers anführen (S. 184 fg.), daß nämlich diese Datirung einzelner Abschnitte vor und nach Erscheinen der Kunstgeschichte mehr auf innere, literarische Motive, als auf eine wirkliche Thatsache zurückzuführen sei. „Wenn man bedenkt, daß diese Trennung durch alle [?] Entwürfe geht, und daß Winckelmanns Geschichte der Kunst 1764, Laokoon aber erst 1766 erschien, so kann die ganze Anlage als eine künstliche, von vornherein beabsichtigte erscheinen, selbst zugegeben, daß einzelne Aufsätze, die später in den Laokoon übergegangen, so wie auch der Urentwurf [d. i. Nr. 2], bereits im Jahre 1763 geschrieben sein mögen. Die letzte Redaktion war ohne allen Zweifel eine so späte, daß die Spuren jener früheren Arbeit mit Leichtigkeit hätten verwischt, und das Ganze, wenn Lessing es so gewollt, in die einheitliche Form einer polemischen Schrift gegen Winckelmann und sein damals schon erschienenes Hauptwerk hätte gegossen werden können. Allein gerade das wollte Lessing nicht, — wahrscheinlich aus wahrer Hochachtung vor den sonstigen großen Verdiensten Winckelmanns und seinen reichen Kenntnissen. Und so kann er den natürlichen Ausweg ergriffen haben, sein Buch als ein in den Hauptheilen bereits vor dem Erscheinen des Winckelmann'schen Werkes fertiges und daher nicht als eine gegen Winckelmann gerichtete Polemik darzustellen. Aus dieser Hypothese dürfte

sich auch sonst noch manches Andere in dem Buche erklären lassen." Diese Vermuthung ist in hohem Grade ansprechend. Wenn Lessing im XXV. Abschn. des Laokoon seine Bemerkungen über die Perspektive bei den Alten damit abbricht, er wolle seine zerstreuten Bemerkungen über diesen Punkt nicht weiter sammeln, da er in Winckelmanns Kunstgeschichte darüber Belehrung zu erhalten hoffe, und hinzufügt, dies sei i. J. 1763 geschrieben, so ist das wohl möglich, daß er diesen Abschnitt, der mit den übrigen nur losen Zusammenhang hat, in der That schon damals niedergeschrieben hatte; wenn er aber sich den Anschein giebt, als sei Alles bis zum XXVI. Abschnitt vor Erscheinen der Kunstgeschichte geschrieben, so muß auch ich glauben, daß dies nur ein Kunstgriff war, ein Manöver, um ohne Rücksicht auf Winckelmann seine Gedanken entwickeln zu können, und daß in Wirklichkeit fast alle diese 35 Abschnitte, wenn auch inhaltlich zum Theil schon vor 1764 durchgedacht und in Brouillons niedergeschrieben, doch ihre eigentliche Ausarbeitung und definitive Form erst in den letzten beiden Jahren vor Erscheinen des Laokoon erhalten haben.[1]

Was dann den weitern Gang des Entwurfs No. 3 anlangt, so beschäftigt sich der 3. Abschnitt ebenfalls noch mit der Gruppe des Laokoon; Lessing setzt sich hier mit der Winckelmann'schen Ansicht über das Zeitalter der Künstler auseinander. Er hat diesen Abschnitt, und zwar eben wegen seiner Absicht, den größten Theil des Buches ohne Rücksicht auf Winckelmanns Kunstgeschichte zu schreiben, im Laokoon erst in die Abschnitte XXVI und XXVII aufgenommen. — Abschn. 4 und 5 sind nur kurze Andeutungen: das Häßliche, das Lächerliche, das Ekelhafte sollten hier, offenbar im Anschluß an die vorausgehenden Erörterungen über den Laokoon der Künstler und den des Virgil, in ihrem Verhältniß zur Poesie und zur Malerei behandelt werden, während für den 6. Abschnitt, abgesehen von einer Polemik gegen Winckelmann und Caylus, ausgeführt werden sollte, daß manches Bild in der Phantasie vortrefflich sei, das sich in der Kunst nicht ertragen lasse. Jenem Abschnitt entsprechen Abschn. XXIII—XXV des Laokoon, diesem zum

[1] Unbegreiflich ist mir, wie Justi, Winckelmann II. 2, 234 glauben konnte, Lessing habe Winckelmanns Kunstgeschichte wirklich erst wäh-

Theil XIII und XIV, wo jedoch auf Winckelmann selbstverständlich keine Rücksicht genommen ist.

Es liegt am Tage, daß dieser Entwurf nur ein angefangener, nicht durchgeführter ist; gerade die Hauptsache, die Fundamentalsätze des XVI. Abschn., fehlen darin. Kein Zweifel also, daß Lessing diesen Entwurf, weil ihm die begonnene Anordnung später nicht mehr zusagte, fallen ließ. — Was nun aber die Entstehungs- und Prioritätsfrage dieses Entwurfs anlangt, so muß man dabei folgende Punkte in Berücksichtigung ziehen: Zunächst ist in diesem Entwurf keine Trennung in zwei Theile, vor und nach der Winckelmann'schen Kunstgeschichte, beabsichtigt, denn Winckelmann wird gleich im zweiten Abschnitt hineingezogen und dann auch im weiteren erwähnt. Es scheint mir daher, als ob Lessing in diesem Entwurf, und zwar in diesem allein, die Absicht gehabt habe, in der That einmal den Versuch zu machen, in seinem Buche durchweg auf die Winckelmann'sche Kunstgeschichte zu verweisen. Allerdings macht er im 2. Abschnitt die Bemerkung: er abstrahire von der historischen Wahrheit der dort ausgesprochenen Vermuthung, welche Winckelmann in seiner Geschichte der Kunst vermuthlich aufklären werde; aber laut Angabe des Hempel'schen Herausgebers, S. 184 u. 244, welche mir von Herrn Direktor Grosse bestätigt wird, ist erstens letztere Bemerkung am Rande beigeschrieben, und sind zweitens die Abschnitte 3—6 mit anderer Tinte und

rend des Druckes seines Laokoon erhalten. Ganz abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß der Laokoon i. J. 1764 schon bis zum 26. Abschnitt gedruckt gewesen sei, zeigen ja die Entwürfe deutlich, daß Lessing bereits während der Ausarbeitung das Winckelmann'sche Werk kennen lernte. Eine andere Vermuthung hat Alfr. Schoene in der Einleitung zu Lessings antiquarischen Schriften, Hempel'sche Ausgabe XIII, 2, XV ausgesprochen. Schoene erinnert daran, daß Lessing um jene Zeit die Absicht hatte, sich um die i. J. 1765 erledigte Stelle eines königlichen Bibliothekars in Berlin (womit zugleich das Amt des Kustos des Kabinets der Alterth. und Medaillen verbunden war) zu bewerben. Die Stelle war anfangs Winckelmann zugedacht, doch zerschlugen sich die Verhandlungen mit diesem. Schoene vermuthet nun, Lessing habe vielleicht aus Gründen, die nicht schwer zu errathen sind, den Beweis sich nicht versagen wollen, daß er in der Lage war, die großen und kleinen Schwächen seines Gegners zu erkennen und zu verbessern, und habe eben deshalb die letzten Abschnitte des Buches hinzugefügt. Um aber die Sache nicht zu auffällig zu machen, habe er, obschon zwei Jahre nach Erscheinen von Winckelmann's Kunstgeschichte, doch dies Werk als soeben erst erschienen bezeichnet.

anderer Feder, also höchst wahrscheinlich zu einer späteren Zeit geschrieben, als der 1. und 2. Abschnitt. Meine Vermuthung geht daher dahin: Lessing schrieb in der That Abschn. 1 u. 2 dieses Entwurfs noch vor Erscheinen von Winckelmanns Kunstgeschichte, also in Breslau, nieder. Schon damals hatte er den Gedanken, bei Entwicklung seiner Gedanken vom Laokoon auszugehn und dabei an Winckelmanns, in der Schrift über die Nachahmung der griechischen Worte über den Laokoon geäußerte Worte anzuknüpfen. Die Randbemerkung fügte er hinzu, weil er erfuhr, daß demnächst eine Geschichte der Kunst von Winckelmann erscheinen werde.[1] Der angefangene Entwurf blieb liegen; als Lessing dann später, nach Erscheinen der Kunstgeschichte, ihn wieder vornahm, versuchte er in den nächsten Abschnitten, mit Rücksichtnahme auf das neu erschienene Buch Winckelmanns, seine Gedanken in systematischer Folge weiter zu disponiren. Aber er kam damit nicht weit; die Anordnung gefiel ihm nicht, er setzte daher den Entwurf nicht fort und faßte nunmehr überhaupt den Plan, für seinen ersten Theil des Laokoon von Winckelmanns Kunstgeschichte einfach zu abstrahiren und erst vom zweiten Theile ab auf dieselbe Rücksicht zu nehmen. So zeigt es uns der 4. Entwurf; und er hat diese Absicht im allgemeinen auch festgehalten und sie nur darin modificirt, daß er noch in den letzten Abschnitten sich mit Winckelmann beschäftigte, theils rücksichtlich der Hauptfrage nach der Entstehungszeit der Laokoongruppe, theils in einigen philologischen und archäologischen Nebendingen, welche er ursprünglich erst als Anhang zum letzten Theile zu geben gedachte. Bei der schließlichen Ausarbeitung des Laokoon aber benutzte er alle drei Entwürfe 2—4: den verworfenen Nr. 3 konnte er sehr gut brauchen im 1. und 2. Abschnitt, indem er nur dasjenige wegließ, was er in den spätern Abschnitten mit Bezugnahme auf Winckelmann besprechen wollte und daher nicht gut schon am Anfang ohne Rücksicht auf Winckelmann behandeln konnte. Das übrige Material war in Nr. 4 disponirt (resp. in einem nicht mehr vorhandenen noch spätern Entwurf); und für die Fassung der Hauptgedanken bot der 2. Entwurf in

[1] Die Randbemerkung ist mit derselben Tinte und Feder geschrieben, wie Abschn. 1 und 2.

seiner schon so formvollendeten Gestalt sich dar. Daß 1 und 2 demnach, da wir sie als früher wie 3 und 4 bezeichnet haben, gleichfalls noch in Breslau, vor dem Jahre 1764, entstanden sein müssen, ist eine unmittelbare Folge aus dem Gesagten. Entweder nahm sie Lessing i. J. 1765 nach Berlin mit und gab dort den 2. Entwurf an Mendelssohn und Nicolai, damit sie ihre Bemerkungen beifügten; oder, was mir noch wahrscheinlicher, Lessing schickte diesen Entwurf noch von Breslau aus an die Freunde, die ihm dann denselben, mit ihren Randbemerkungen versehen, wieder zurücksandten.[1] Wir hätten dann also folgenden chronologischen Ansatz: vor 1764: 1, 2 und 3, Abschn. 1 und 2; nach 1764: 3. Abschn. 3—6, und 4.

„Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt." Aber solche wird sich aus dem uns vorliegenden Material überhaupt wohl schwerlich jemals gewinnen lassen.

Die Besprechung der eben betrachteten Entwürfe hat uns mehrfach genöthigt, auf den Inhalt des Laokoon selbst und auf die Folge der in ihm entwickelten Gedanken einzugehen; einer kritischen Behandlung dieses Inhalts bin ich jedoch an dieser Stelle überhoben, weil es die Aufgabe des Commentars bleibt, sowohl den Gedankengang als die einzelnen Abschnitte der Schrift eingehend zu zergliedern und kritisch zu beleuchten. Ein Resumé über den Inhalt des ersten Theiles kann ich mir um so mehr ersparen, als ich, mehrfach geäußerten Wünschen Folge leistend, die (weiter unten noch zu erwähnende) Recension des Laokoon von Garve im Anhange habe abdrucken lassen. Auch auf die Fragmente und Materialien zu diesem ersten Theile brauche ich hier nicht näher einzugehen, da auch diese, soweit sie nicht bereits vollständig von Lessing selbst in seinem Text benutzt worden sind, im Commentar Berücksichtigung finden werden.[2] Da uns aber die Besprechung des Entwurfs

---

[1] Rob. Boxberger nimmt in seiner (mir während des Druckes zugehenden) Ausgabe des Laokoon (Leipzig, Brockhaus 1879) auf p. X der Einleitung an, der „Urentwurf," d. h. Nr. 2, sei erst in Berlin im mündlichen Verkehr mit den Freunden entstanden; doch kann ich sein Argument, daß andernfalls sich im Briefwechsel Andeutungen erhalten haben müßten!, nicht für stichhaltig erachten, da der damalige Briefwechsel höchst wahrscheinlich uns nur lückenhaft erhalten ist.

[2] Nur auf B 1 möchte ich hier noch aufmerksam machen. Es ist

No. 4 bereits weiter geführt hat, als Lessing in seinem ersten Theile gekommen ist, so dürfte es sich empfehlen, hier einiges über die beabsichtigte Fortsetzung des Laokoon zu sagen, zumal sich unser Commentar nicht über den ersten Theil hinaus erstreckt. Ein kritisches Eingehen auf den Inhalt dieser Fortsetzung muß ich mir aber aus verschiedenen Gründen versagen, unter denen der nicht der kleinste ist, daß es häufig vermessen wäre, an die nur leicht skizzirten Gedanken Lessings den kritischen Maßstab zu legen, ohne die Entwicklung der Ideen zu kennen, die ihn auf das vorliegende Resultat geführt haben.

Daß Lessing seinen Laokoon ursprünglich auf drei Theile angelegt hatte, hat uns der vierte Entwurf gelehrt, in welchem diese Eintheilung bereits vorgesehen ist. Nun hat Lessing sich allerdings bei der späteren, endgiltigen Redaktion seiner Schrift nicht an diesen Plan gebunden, vielmehr noch vieles aus dem zweiten Theile des Entwurfes in seinen ersten Theil mit hinübergenommen; immer noch blieb jedoch das übrige Material reichlich genug, um Stoff für zwei Theile abzugeben. Und daß Lessing in der That auch weiterhin seine ursprüngliche Anlage festgehalten und die Vollendung in drei Theilen beabsichtigt hat, das zeigt nicht nur der erhaltene Entwurf des zweiten Theiles, No. 5, in welchem keineswegs das gesammte, aus den übrigen Entwürfen und den Fragmenten bekannte Material verarbeitet ist, sondern das geht auch aus ausdrücklichen Aeußerungen von ihm selbst hervor. Es ist bekannt, daß Lessing seinen

---

ein französisch geschriebener Entwurf der Vorrede. Lessing war nämlich schon bei der Abfassung des Laokoon in Besorgniß wegen des Stiles, da er mehrere Jahre kein großes zusammenhängendes Ganze geschrieben hatte (vgl. Klose in Lessings Leben, von K. Lessing I, 325). Daß er auch nach Abfassung des ersten Theiles mit der Diktion des Werkes, das wir heute als Muster klassischen Ausdrucks und streng logischer Präcision, verbunden mit der anmuthigsten Leichtigkeit der Rede, preisen, nicht zufrieden war, zeigt der Schluß dieser Vorrede, worin er die Absicht ausspricht, das Ganze von neuem umzuarbeiten und auch die Fortsetzung französisch zu geben. Obgleich die deutsche Sprache der französischen in nichts nachstehe, so sei sie doch für mehrere Gattungen der Literatur, zu denen auch die in Rede stehende gehöre, noch zu bilden, ja sogar erst zu schaffen. Wozu sich aber diese Mühe geben, auf die Gefahr hin, den Geschmack seiner Landsleute nicht zu treffen? Die französische Sprache aber sei schon gänzlich gebildet und geschaffen u. s. w. Doch finden sich weiter keine Spuren, daß Lessing diesen Gedanken längere Zeit festgehalten hätte; alle Materialien zur Fortsetzung des Werkes sind deutsch niedergeschrieben.

Plan, den Laokoon fortzusetzen, nicht schon in den ersten Jahren nach Erscheinen desselben aufgab,[1] sondern erst später, als ihm andere Interessen näher getreten waren; wenn er überhaupt, was wir nicht wissen, seine Absicht jemals definitiv aufgegeben hat. Denn wer kann sagen, ob er nicht, wäre ihm ein längeres Dasein vergönnt gewesen, in der Ruhe minder kampfes- und sorgenreicher Jahre, als seine letzten waren, zu diesem Werke seines reifen Mannesalters zurückgekehrt wäre. Während der nächsten Jahre aber nach 1766 scheint er, obgleich ihn seine Hamburger Stellung mit der damit verbundenen schrifstellerischen Thätigkeit, und ferner theils andere Arbeiten (Abhandlung über die Ahnenbilder der Römer, die antiquarischen Briefe), theils verschiedene nicht zur Ausführung gekommene literarische Pläne (darunter ein Commentar zu der Poetik des Aristoteles) sehr in Anspruch nahmen, dennoch sich nicht bloß im Geiste, sondern auch sammelnd und concipirend mit der Fortsetzung des Laokoon beschäftigt zu haben. Daß dies noch im Jahre 1769 der Fall war, zeigt ein in vielen Beziehungen äußerst wichtiger Brief von ihm an Nicolai, vom 26. März d. J., XII, 224 (265), worin er sich über Garve's Recension in recht befriedigter Weise ausspricht und dazu bemerkt: „Wenn er die Fortsetzung meines Buches wird gelesen haben, soll er wohl finden, daß mich seine Einwürfe nicht treffen. Ich räume ihm ein, daß Verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerey zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, insofern die einen in der Zeit, und die andern im Raume existiren?" — Und hierauf entwickelt er dann näher, daß dadurch, daß beider Zeichen sowohl natürlich als willkürlich sein können, es von der Poesie wie von der Malerei zwei Gattungen, eine höhere und eine niedere gebe. Am Schluß dieser summarischen Darlegung seiner weiteren Gedanken fügt er hinzu: „Die weitere Ausführung davon soll den dritten Theil meines Laokoon ausmachen." Dieser brieflichen Aeußerung entspricht, was Karl Lessing in seiner

[1] Schöne a. a. O. vermuthet, daß das Fehlschlagen jener Hoffnung auf die Bibliothekar-Stelle ihm die Lust zur Fortsetzung des Werkes benommen habe.

zweiten Ausgabe des Laokoon (v. J. 1788) im Vorwort bemerkt: „Viele seiner noch lebenden Freunde, und ich selbst, haben von ihm oft gehört, daß er den Laokoon bis zum dritten Theile vermehren wollen. Gleichwohl habe ich nur den Plan zum zweyten finden können. Vielleicht sahe er im Geiste voraus, daß der Stof zu diesem zweyten Theile zu groß für Einen sey, und glaubte zwey daraus machen zu müssen." Das ist freilich ein Irrthum; den Stoff zum dritten Theil lernen wir ebensowohl aus jenem Briefe an Nicolai, als aus dem Entwurf No. 4 kennen.

Wenn nun dennoch, trotz der 15 Jahre, welche Lessing nach dem Erscheinen des Laokoon zu leben noch vergönnt war, der ursprüngliche Plan der Fortsetzung unausgeführt blieb, so ist das auf verschiedene Ursachen zurückzuführen. Zunächst schon war, wie Guhrauer (S. 22 fg.) sehr richtig bemerkt, der Laokoon das Produkt einer durchaus heitern Stimmung, der Periode innerster Sammlung, deren Lessing in seinem Leben jemals theilhaftig ward, des Friedens mit sich und der Welt; jene ganzen letzten 15 Jahre aber waren so arbeit- und sorgenvoll,[1] daß es ihm, als einmal längere Zeit verstrichen und der Gegenstand selbst ihm dadurch ferner gerückt war, immer schwerer werden mußte, zu jener Schöpfung ruhig heiterer Tage zurückzukehren. Andrerseits aber mochte es ihn verdrießen, daß sein Buch vielfach so verkehrt beurtheilt wurde, daß selbst die besten seiner Kritiker ihn mißverstanden, die meisten aber überhaupt gar nicht im Stande waren, die Bedeutung des Werkes vollkommen zu fassen; und endlich daß verschiedene, namentlich antiquarische Partieen der Schrift ihn in eine Polemik (vornehmlich mit Klotz) verwickelten, welche bald beiderseits den Charakter persönlicher Gereiztheit annahm. Freilich hatte er sich von vornherein nicht gar viel von der Wirkung seines Buches versprochen, hatte sich namentlich nicht verhehlt, daß für die große Menge des Lesepublikums der Laokoon nicht geschrieben sei. „Ich verspreche meinem Laokoon wenig Leser," schrieb er

---

[1] Daß ihn gerade die Polemik der folgenden Jahre von der Vollendung des Laokoon abhielt, deuten die Worte Nicolai's in einem Briefe an ihn an, vom 10. November 1770 (Werke XIII, 243 L): „Ich wünschte am liebsten, daß Sie gar keinen Streit hätten, sondern Ihren Laokoon fortsetzten."

am 9. Juni 1766 an Klotz, als dieser ihm seine Absicht, das Buch zu recensiren, angezeigt hatte, XII, 173 (206), „und ich weis es, daß er noch weniger gültige Richter haben kann;" eine Aeußerung wohlberechtigten Stolzes, die er später, als Klotz den betreffenden Brief hatte abdrucken lassen, um Mißdeutungen zu vermeiden, in den antiquarischen Briefen eingehend begründet hat (Br. 52). Und an Gleim schreibt er am 1. Febr. 1767, Werke XII, 177 (211): „Mein Laokoon ist nun wieder die Nebenarbeit. Mich dünkt, ich komme mit der Fortsetzung desselben, für den großen Haufen unserer Leser, auch noch immer früh genug. Die wenigen, die mich itzt lesen, verstehen von der Sache eben so viel, wie ich, und mehr." — Aber im Jahre 1769 hatte er trotz allen Aergers die Absicht, nunmehr den Laokoon zum Abschluß zu bringen. Er schreibt am 13. April an Nicolai, XII, 229 (270): „Da so viele Narren itzt über den Laokoon herfallen, so bin ich nicht übel Willens, mich einen Monat oder länger, in Kassel oder Göttingen auf meiner Reise zu verweilen, um ihn zu vollenden.[1] Noch hat sich keiner, auch nicht einmal Herder, träumen lassen, wo ich hinaus will. Aber Herder will ja die kritischen Wälder nicht geschrieben haben! — Der Verfasser sey indeß, wer er wolle: so ist er doch der einzige, um den es mir der Mühe lohnt, mit meinem Krame ganz an den Tag zu kommen."[2] Die Unzufriedenheit mit dem Publikum, welche die letzten Worte deutlich verrathen, spricht sich auch in dem Schlusse des 38. der antiquarischen Briefe aus, VIII, 118 (113), wo er über das den borghesischen Fechter behandelnde Kapitel des Laokoon bemerkt: „In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg, so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so

[1] Jedenfalls auf Grund dieses Schreibens berichtet Nicolai am 17. Mai 1769 an Herder (Herders Lebensbild I, p. 426): „Herr Lessing wird wohl noch den größten Theil des Sommers in Deutschland bleiben; er hat sich entschlossen, nebst dem 2. und 3. Theil der antiquarischen Briefe auch den 2. Theil des Laokoon fertig zu machen, ehe er abreiset. Vielleicht geht er auf einige Wochen nach Göttingen, um sich der dortigen trefflichen Bibliothek zum Behufe seiner Ausarbeitung zu bedienen."

[2] Der nächste Satz: „Es ist mein völliger Ernst, den dritten Theil noch hier drucken zu lassen", bezieht sich, wie das Weitere zeigt, nicht auf den Laokoon, sondern auf die antiquarischen Briefe. Doch ist auch dieser dritte Theil nie erschienen und nur in den Entwürfen erhalten.

mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat." Wir sehen, Lessing trug sich nicht bloß mit der Fortsetzung, sondern auch mit einer Umarbeitung des Laokoon; und darauf weist auch eine Stelle in einem viel späteren Briefe Karl Lessings an seinen Bruder,[1] vom 7. Jan. 1775, Werke XIII, 521: „Den Laokoon, sagt man mir, hättest Du umgearbeitet bis zu Ende, und er würde bald gedruckt zu lesen seyn." Das war ein Irrthum, weder die Umarbeitung noch die Fortsetzung sind je erschienen, vergeblich suchen wir auch in dem späteren Briefwechsel Lessings nach Spuren der weiteren Beschäftigung mit dem ihm einst so liebgewordenen Stoffe.[2]

So ist denn der Laokoon ein Torso geblieben; und wir müssen immer noch dankbar dafür sein, daß uns ein günstiges Geschick vereinzelte Skizzen und flüchtig hingeworfene Bemerkungen aufbewahrt hat, aus denen wir uns wenigstens eine Vorstellung davon machen können, welche Gestalt das vollendete Ganze einst haben sollte, und daß wir durch diese Fragmente wenigstens einigermaßen in den Stand gesetzt sind, manches im ersten Theile Ausgesprochene recht zu begreifen. In erster Linie haben wir hier den Entwurf Nr. 5 zu betrachten, welcher von Lessing selbst mit der Bezeichnung „Zweyter Theil" überschrieben worden und sicherlich nach Erscheinen des ersten Theiles aufgesetzt ist, wie man daraus schließen darf, daß die Zählung der Abschnitte sich an den ersten Theil anschließt, indem dieser mit dem XXIX. Abschnitt aufhört und der Entwurf mit dem XXX. beginnt. Betrachten wir nun den Gang dieses zweiten Theiles, die oft sehr kurz andeutenden Inhaltsangaben ergänzend mit Hilfe der andern Entwürfe und der hierher gehörigen Fragmente.

---

[1] Schon am 10. August 1769 schreibt derselbe (XIII, 182): „Ich bin auf das Ende (der antiqu. Briefe Th. II) begierig; noch mehr aber auf eine neue Ausgabe Deines Laokoons und dessen Fortsetzung."

[2] An Anspielungen der Freunde und dem Wunsche, den Laokoon bald vollendet zu sehen, fehlt es in den Briefen derselben nicht. Namentlich J. A. Ebert drängt in den Jahren 1768—70 alle Augenblicke nach der Fortsetzung; vgl. Werke XIII, 137, 151, 165, 174, 210; ebenso Nicolai, XIII, 174; und Gleim, ebd. S. 205. Wie das Publikum daran Antheil nahm, zeigt ein Brief Nicolai's vom 23. Juni 1770 (ebd. S. 225): „Einer sagt: den Laokoon macht er fertig, sobald er Italien gesehen hat; ein Anderer: wenn er Italien gesehen hat, so wird er seinen Laokoon liegen lassen und lauter Antiquität schreiben."

Wir haben oben gesehen, daß Lessing im Laokoon auf Winckelmanns Kunstgeschichte nur in den letzten Abschnitten Rücksicht genommen hat, und zwar nur in antiquarischer Beziehung, während er auf Winckelmanns aesthetische Principien dort nicht eingegangen ist. Hiermit sollte denn der zweite Theil beginnen, im XXX. Abschn., und zwar mit Hervorhebung der Uebereinstimmung, welche darin zwischen Winckelmann und Lessing selbst besteht, daß auch jener anerkennt, die Ruhe in den Bildwerken der Alten sei die Folge der von ihnen als Princip der bildenden Künste festgehaltenen Schönheit (Vgl. No. 3, 3. Abschn. I. 4, 2. Abschn., III). Hieran sollte sich, scheint es, ein leichter Tadel wegen Mangels an Praecision des Ausdrucks bei Winckelmann anschließen. — Im XXXI. Abschn. werden die verschiedenen Wege dargelegt, auf denen Winckelmann und er selbst zu dem gleichen Resultat gekommen: indem nämlich jener das Gesetz der Schönheit aus den Kunstwerken selbst, Lessing aber aus einfachen Gründen *a priori* abstrahirte. Hierauf bezieht sich auch das Fragment C 7. Als eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst wird dasjenige bezeichnet, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorzubringen im Stande ist; und da die bildenden Künste ohne Hilfe anderer Künste die Schönheit der Form hervorbringen, da auch die andern Künste hierauf gänzlich verzichten müssen, so ist die Schönheit der Form die eigentliche Bestimmung der bildenden Kunst. Hieran schließt sich in dem genannten Fragment ein Exkurs über die Historienmalerei. Lessing erklärt, bei derselben sei der Ausdruck, nämlich die Vorstellung der Historie, nicht die eigentliche Absicht des Künstlers, sondern bloß ein Mittel, körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammen bringen zu können, mannichfaltige Schönheit zu erreichen, wogegen die neueren Maler fehlten, indem sie die Historie zur Hauptabsicht machten. Den gleichen Gedanken enthält der oben citirte Brief an Nicolai: weder die historische, noch die allegorische Malerei könne zur höhern Malerei, d. h. zu derjenigen, welche nichts als natürliche Zeichen gebrauche, gerechnet werden, weil sie eben nur durch die dazukommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können; unter willkürlichen Zeichen in der Malerei sei aber nicht allein alles, was zum Kostüme gehöre, zu verstehen,

sondern auch ein großer Theil des körperlichen Ausdrucks selbst. In der Historienmalerei sei also der Maler weniger Maler, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. — Von hervorragendem Interesse sind dann die folgenden Abschnitte, weil in ihnen Lessings Theorie des Schönen und des Ideals deutlicher ausgesprochen ist, als im ersten Theil des Laokoon. Nach Abschn. XXXII gehört zur körperlichen Schönheit nicht bloß Schönheit der Form, sondern auch der Farbe und des Ausdrucks. In Ansehung der Schönheit der Farbe wird ein Unterschied zwischen Carnation und Colorirung statuirt, in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks wird unterschieden zwischen transitorischem und permanentem Ausdruck. Der transitorische wird, wie schon im ersten Theile, als gewaltsam verworfen, nur der permanente als mit der Schönheit verträglich bezeichnet. — Das Ideal der körperlichen Schönheit aber ist, wie im Abschn. XXXIII gelehrt wird, vornehmlich ein Ideal der Form, doch auch zugleich der Carnation und des permanenten Ausdrucks, während die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck kein Ideal haben, weil die Natur selbst sich nichts bestimmtes darin vorgesetzt hat. Vgl. hiermit auch No. 4, 2. Abschn., VIII u. IX und Frgm. C 8, woraus sich die weiteren Folgerungen dieses Satzes ergeben. Da nämlich Schönheit der malerische Werth der Körper ist, so muß, nach der Praxis der Alten, der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein. Diese höchste körperliche Schönheit existire nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals; bei den Thieren finde dies Ideal schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Daher ahme der Blumen- und Landschaftsmaler Schönheiten nach, welche keines Ideals fähig seien; er arbeite bloß mit dem Auge und der Hand, nicht mit dem Genie; obgleich dies immer noch besser sei, als gleich manchen Historienmalern Personen nur um des Ausdrucks willen zu malen, anstatt in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke. Auch die Griechen und Italiener hätten keine Landschaften gehabt. Wir werden Gelegenheit haben, auf dies Schönheitsideal Lessings zurückzukommen; es ist nicht das der modernen, christlichen, sondern das der klassischen Kunst, und zwar auch da nicht der gesammten, sondern nur das der besten Zeit, der

Zeit des hohen Stils. Von dessen Werken kannte Lessing freilich, wie die ganze damalige Zeit, so gut wie gar nichts; hier aber berührt er sich mit Winckelmann, der eben so divinatorisch das Charakteristische jener höchsten Epoche der griechischen Skulptur erkannte. Nur ist ihr Weg wieder verschieden; Winckelmann abstrahirt aus den übrigen Kunstwerken des Alterthums die Eigenthümlichkeiten des hohen Stils, von dessen Schöpfungen ihm nur wenig bekannt war; Lessing kommt durch Schlüsse *a priori* dazu, das strenge Schönheitsideal jener Kunst zu constatiren. Daß freilich sein Schönheitsideal eben gerade das der ersten, höchsten Kunstblüthe war, das hat Lessing offenbar selbst nicht geahnt, die Thatsache selbst spricht aber für die Richtigkeit seines Princips; daß er jedoch nur die antike Auffassung im Auge hatte und darüber den nicht minder berechtigten Standpunkt der modernen Zeit bei Seite ließ, das ist die Schwäche seines Idealitäts-Begriffes.

Im XXXIV. Abschn. wird auf die Poesie übergegangen, die falsche Uebertragung des moralischen Ideals in die Poesie besprochen; dadurch ist nämlich in derselben das Ideal der moralischen Vollkommenheit erzeugt worden (vgl. 1, IX und 4, 2. Abschn., VIII). Dies Ideal ist aber ein falsches; das ideale Schöne des Dichters erfordert keine Ruhe, sondern gerade das Gegentheil, und deswegen kann der vollkommene moralische Charakter in der Handlung der Dichtkunst höchstens die zweite Rolle spielen, und weist ihm ein Dichter die erste zu, so wird der schlimmere Charakter, welcher mehr Antheil an der Handlung nimmt, als dem vollkommenen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn ausstechen.[1] Das Ideal

[1] Auch hier tritt Lessing in die Fußtapfen Mendelssohns. Derselbe handelt mehrfach in den Literatur-Briefen von den vollkommenen Charakteren in der Poesie; Th. IV, St. 6, Br. 66 v. 8. Nov. 1759 (Werke IV, 1, 579 ff.) entwickelt er den Gedanken, daß die vollkommen tugendhaften Charaktere dem Dichter die wenigsten Schwierigkeiten machen, und daß daher die Dichtkunst, als schöne Kunst betrachtet, eine ganz andere Idealschönheit habe, als die sittliche Vollkommenheit der Charaktere; und er zieht die unvollkommenen, vermischten Charaktere vor, weil sie mehr Gelegenheit zu Handlungen geben, heftigere Leidenschaften erregen. — Im IX. Th., St. 4. Br. 145 vom 19. Febr. 1761 (Werke IV, 2, 237 ff.) kommt Mendelssohn auf diese Frage zurück, um nachzuweisen, daß auch die Alten die moralisch vollkommenen Charaktere als unbrauchbar für die Dichtkunst verwarfen. — Beide aber, Mendelssohn wie Lessing, haben in diesem Gedanken einen Vorgänger in Shaftesbury, der (in

des Dichters muß vielmehr, wie in der Malerei ein Ideal der Körper, so ein Ideal der Handlung sein; und dies besteht: 1) in der Verkürzung der Zeit, in welcher die Handlung vor sich geht; 2) in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls; und 3) in der Anregung der Leidenschaften. Es springt in die Augen, wie lehrreich es wäre, wenn Lessing eine genauere, mit Beispielen belegte Ausführung dieser Gedanken uns hinterlassen hätte; es sind Sätze, die nicht minder kanonische Geltung erlangt hätten, wie die Principien des Laokoon.

Abschn. XXXV. So falsch moralisch vollkommene Wesen beim Dichter sind, so wenig darf man vollkommen schöne körperliche Wesen bei ihm erwarten, wie Winckelmann in seinem Urtheil über Milton thut. Diese Auffassung wird widerlegt, und hieran knüpft sich eine auf mehrere Abschnitte berechnete Betrachtung über Milton und seine Art zu schildern, bei welcher aber die Tendenz der ganzen Schrift immer gewahrt bleibt, da alles darauf abzielt, darzulegen, daß ein treffliches poetisches Gemälde immerhin sehr wohl für die Malerei ganz unbrauchbar sein könne; vgl. Abschn. XXXV u. XXXVI. Wenn aber die meisten der homerischen Bilder malbar sind, so liegt das nicht am größeren Genie Homers, sondern an seiner, von der Miltons ganz abweichenden Materie; vgl. Abschn. XXXVII u. XXXVIII. Beispiele von successiven Gemälden Miltons sollte der XXXIX. Abschn. geben: diese hierfür aus sämmtlichen Büchern des verlornen Paradieses genommenen Exempel enthält Frg. C 9 kurz zusammengestellt. Der Inhalt des XL. Abschn. ist zum Theil näher ausgeführt im Frg. C 10: nämlich die Vermuthung, daß die Blindheit Miltons auf seine Art zu schildern und sichtbare Gegenstände zu beschreiben, von Einfluß gewesen sei; wofür als Beleg vornehmlich seine Schilderung der Lichteffekte, vor allem aber die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände angeführt wird. Die davon ganz abweichende Art Homers sollte zugleich als Beweis dafür benutzt werden, daß Homer nicht blind gewesen. Auch der XLI. Abschn. beschäftigt sich noch mit Homer; er

den *Characteristics, Vol. III, Miscell. V, chapt. I*), von Homer ausgehend, auseinandersetzte, warum die tugendhaften Charaktere ohne Leidenschaften verworfen werden müssen; siehe Mendelssohn, Liter. Briefe Th. VII, St. 8. Br. 123 v. 21. Aug. 1760 (Werke IV, 2, 123 ff)

enthält eine Ausführung des schon im ersten Theil Gesagten, daß Homer sich nur auf successive Gemälde eingelassen, mit besonderer Berücksichtigung mehrerer im ersten Theile nicht angeführten Beispiele aus Homer, nebst Parallelen aus Marini und Milton. Auch auf Ovid sollte eingegangen werden, im XLII. Abschn., und auch bei ihm der Nachweis erfolgen, daß seine successiven Gemälde, gerade diejenigen, welche die Maler niemals zu ihren Sujets gewählt haben und nicht wählen konnten, die schönsten sind.

Erst im XLIII. Abschn. wird wieder zum allgemeinen Thema zurückgekehrt. Hier sollte von den kollektiven Handlungen gesprochen werden, über welche uns Frg. C 11 (vgl. 4, 2. Abschnitt, XV) näher belehrt. Unter einer kollektiven Handlung versteht nämlich Lessing eine Reihe von Bewegungen, welche in mehrere Körper vertheilt ist, während bei der einfachen Handlung diese Reihe nur in ein und demselben Körper stattfindet. Letztere kommen nur der Poesie zu, weil eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich nur in der Zeit ereignen kann und daher für die Malerei unmöglich ist; die kollektiven Handlungen aber gehören der Malerei zu, weil die verschiedenen Körper, in denen die Reihe der Bewegungen vertheilt ist, nebeneinander im Raume existiren müssen. Ebenso kann sie aber auch der Dichter nutzen; denn obgleich sie im Raume geschehen, erfolgt doch ihre Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Hier ist offenbar der wichtigste Theil der Fortsetzung des Laokoon: das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und der Poesie. Es wird dann in dem genannten Fragment weiter auseinandergesetzt, auf welche Art Poesie und Malerei dies gemeinschaftliche Gebiet zu bebauen haben, wobei ausgegangen wird von der schon im Laokoon gegebenen, den Engländern entlehnten Definition der Schönheit als der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen, zur Einheit. Weil nämlich bei der Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie die Verbindung schwerer fällt, als in der Malerei, so kann das Ganze nicht die gleiche Wirkung haben, wie in der Malerei, und der Dichter hat daher bei kollektiven Handlungen vornehmlich auf Schönheit der einzelnen Theile zu sehn. Da hingegen in der

Malerei die Verbindung der einzelnen Theile fast mit einem Male geschieht, so hat der Maler seinerseits mehr auf die Schönheit des Ganzen als auf die der einzelnen Theile zu sehn. Als Beispiele aus beiden Gebieten dienen Michel Angelo's jüngstes Gericht und der sterbende Adonis des Bion. — Im XLIV. Abschn. wird ein Kunstgriff behandelt, dessen sich der Dichter bedienen kann, um sichtbare Eigenschaften eines Körpers zu schildern: indem er sie nämlich in Bewegung auflöst (vgl. 4, 2. Abschn., X); leider sind die hierfür angeführten Beispiele so kurz angedeutet, daß man aus ihnen nichts Bestimmtes über die Art, wie Lessing diese Auflösung verstanden wissen will, entnehmen kann. Von der Bewegung in der Poesie wird übergegangen auf die Bewegung in der Malerei, Abschn. XLV, welche (vgl. Frgt. C 12) nur das Resultat unserer Einbildungskraft ist und daher bloß von denkenden Menschen, nicht von Thieren empfunden werden kann; Beispiel die bekannte Anekdote von dem Gemälde des Zeuxis, das einen Knaben mit Trauben darstellt. Dies führt im XLVI. Abschn. zu einer Erörterung über die Darstellung der Schnelligkeit beim Maler wie beim Dichter. Die Malerei kann sie nicht ausdrücken, wie im Frgt. C 13 dargelegt wird, weil sie eine Erscheinung zugleich im Raume und in der Zeit ist; hingegen haben die Dichter verschiedene Mittel und Wege, Schnelligkeit sinnlich auszudrücken, indem sie nämlich entweder 1), wenn die Länge des Raumes bekannt ist, unsere Einbildungskraft gleich vornehmlich auf die Kürze der dazu gebrauchten Zeit hinführen; oder 2) einen sonderbaren, ungeheuern Maßstab des Raumes annehmen; oder endlich 3) indem sie weder Zeit noch Raum erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, welche der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt. Für alle drei Methoden werden Beispiele, meistens wieder aus Homer, angeführt; ein dem genannten Fragment beigefügter Exkurs über den Typus der ägyptischen Gottheiten hat mit der Frage, um die es sich handelt, selbst nichts zu thun und knüpft nur an eine gelegentliche Notiz an, ist auch inhaltlich sehr anfechtbar.

Hiermit — also offenbar mitten in der Untersuchung darin — schließt der Entwurf des zweiten Theils. Um zu beurtheilen, was Lessing für den dritten Theil bestimmt hatte, müssen wir

zum Entwurf Nr. 4 zurückkehren und den mehrfach erwähnten Brief an Nicolai mit heranziehen. Während nämlich im ersten und auch noch im zweiten Theile bei der Unterscheidung der beiden Künste vornehmlich betont wurde, daß die Zeichen der Malerei im Raume nebeneinander existirende, die der Poesie aber in der Zeit aufeinander folgende sind, tritt hier als ein zwar nicht neues (da es bereits im ersten Theile berührt wird, vgl. Abschn. XVII), aber doch hier zuerst eingehend benutztes Moment die weitere Unterscheidung hinzu, daß die Zeichen beider eben so wohl natürliche als willkürliche sein können. Die Malerei braucht coexistirende Zeichen, welche entweder natürlich oder willkürlich sind; eben diese Verschiedenheit findet sich auch bei den consekutiven Zeichen der Malerei; denn weder bedient sich die Malerei nur natürlicher Zeichen, noch die Poesie nur willkürlicher. Bloß das ist festzuhalten, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit den willkürlichen vermischt, sie sich auch desto mehr von ihrer Vollkommenheit entfernt; während andrerseits die Poesie sich gerade um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen nahe bringt. Die höhere Malerei ist also die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume braucht, die höhere Poesie hingegen die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit braucht. Diese verschiedenen Arten von Poesie und Malerei sollten nun durch Beispiele erläutert werden. So war ein Abschnitt berechnet auf die willkürlichen Zeichen, deren sich die Malerei bedient; das bereits im ersten Theile (im Abschn. XII) benützte Beispiel der Wolke, als Zeichen für das unsichtbar sein, sollte, nach Entwurf Nr. 4, auch hier angezogen werden; und ein längerer Exkurs (im Frgt. C 2 näher ausgeführt) war darauf berechnet, den Nachweis zu führen, daß die Zeichen der Malerei eigentlich nur so lange natürliche sind, als der Maler sich der Lebensgröße bedient, während mit Veränderung der Dimensionen die Zeichen der Malerei aufhören, natürliche zu sein. Daraus wird dann gefolgert, daß einerseits die Werke eines Verfertigers von Kabinetstücken, welcher in sehr kleinen Dimensionen arbeitet, in ihrer Wirkung weit hinter denen in Lebensgröße zurückbleiben müssen, während andererseits das

Erhabene, d. h. die großen Dimensionen, in der Malerei durch die Verjüngung beträchtlich verlieren (vgl. hierzu auch B 27). Daran schließt sich inhaltlich Frgt. D 3 an: wo der Maler die Dimensionen nicht beibehalten kann, thut er gut, durch Vergleichung mit bekannten und bestimmten Größen den Beschauer wenigstens die Dimensionen beurtheilen zu lassen. Der Landschaftsmaler möge also zu diesem Zweck sich der Staffage bedienen, vornehmlich der menschlichen Figur, oder lebloser Objekte, wie etwa ein Haus, eine Brücke u. dgl.; in ganz wüsten Gegenden müßten wenigstens Thiere von bekannter Größe auf die Dimensionen der übrigen Gegenstände schließen lassen. Hieran schließt sich eine Digression über das Mißliche der Darstellung von Riesen und Zwergen in der Malerei, weil man nie wisse, wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, welche von beiden die normale, welche die extreme ist; eine Beobachtung, von deren Richtigkeit in der That jede Illustration zu Gullivers Reisen überzeugen kann, während die obigen Bemerkungen über die Landschaftsmalerei in mehr als einer Beziehung anfechtbar erscheinen.

Mit der in Folge des Gebrauchs der willkürlichen Zeichen entstehenden Unterscheidung einer höhern und niedern Malerei beschäftigt sich auch Frgt. D 2. Auch hier wird davon ausgegangen, daß die Malerei unter Umständen sich ebenfalls der willkürlichen, aufeinander folgenden Zeichen bedienen kann; diejenigen Maler aber, welche das thun, werden hier nicht niedere, sondern p r o s a i s c h e Maler genannt, indem ihr Zweck, gleich dem der Prosa in der Sprache, nicht eigentlich auf Täuschung ausgeht, nicht auf Vergnügen, sondern auf Belehrung, mehr darauf, sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen. Prosaische Maler sind also solche, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen; die also 1) Dinge, die aufeinander folgen, vermittelst der neben einander stehenden Zeichen der Malerei vorstellen; die 2) die natürlichen Zeichen der Malerei mit willkürlichen vermischen, wie die Allegoristen; oder 3) die durch ihre sichtbaren Zeichen nicht Sichtbares, etwa Gegenstände des Gehörs oder anderer Dinge vorstellen wollen. Gewiß sollte auf diese einzelnen Gattungen näher eingegangen werden; aber nur betreffs der zweiten

Art haben wir noch einige Andeutungen erhalten. Soweit Frgt. D 2; wir kehren zum Entwurf No. 4 zurück.

Wie die Malerei natürlicher, so kann sich die Poesie auch willkürlicher Zeichen bedienen, und zwar in verschiedener Weise. Wenn man ihre Worte als Töne betrachtet, so kann sie damit hörbare Gegenstände natürlich nachahmen — also was man gewöhnlich Onomatopoeie nennt. Aus der Onomatopoeie sind — vgl. Frgt. C 3 — die ersten Sprachen entstanden; jede Sprache hat noch jetzt viele so entstandene Worte, und ihr geschickter Gebrauch erzeugt den sog. musikalischen Ausdruck in der Poesie. Auch die in den meisten Sprachen sich ziemlich entsprechenden Interjektionen bei dem Ausdrucke der Leidenschaften gehören zu diesen natürlichen Zeichen. Ein anderer Kunstgriff aber, bei dem die Poesie sich ebenfalls natürlicher Zeichen bedient, ist der, daß sie ihre Worte in gewisser bestimmter Ordnung aufeinander folgen läßt; wenn die Worte vollkommen so aufeinander folgen, wie die Dinge selbst, welche sie ausdrücken, so haben sie, obschon an und für sich nicht natürliche Zeichen, doch durch ihre Folge die Kraft von solchen. Leider hat Lessing die weitere Ausführung und Erläuterung dieses Gedankens durch Beispiele nicht gegeben; so wie wir ihn jetzt lesen, ist nicht recht ersichtlich, welchen besonderen Vortheil man sich von diesem, doch immer nur in einigen wenigen Fällen anwendbaren Mittel versprechen soll. — Als weiteres Hilfsmittel der Poesie, ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werth der natürlichen zu erheben, wird die Metapher und das Gleichniß angeführt; denn hierbei bedient sie sich solcher Zeichen, welche die Kraft der natürlichen haben (insofern dieselbe in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen besteht), nur daß sie natürlich diese Zeichen selbst durch willkürliche ausdrücken muß.

Diese Möglichkeit hat die Malerei nicht. Sie führt dafür willkürliche Zeichen unter die natürlichen ein, d. h. sie bedient sich der Allegorie. Lessing verwirft die Allegorie nicht gänzlich, weder in der Poesie (vgl. Frgt. C 4), noch in der Malerei. Namentlich in der Hinsicht läßt er sie zu, daß dadurch die Kunst auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführt und der „wilde Ausdruck" abgehalten werden könne (was Lessing wohl so verstand, daß bei allegorischen Figuren nicht von trans-

itorischem Ausdruck einer Handlung die Rede ist). Weitläufige Allegorieen aber werden als zu dunkel zurückgewiesen, und in diesem Sinne selbst Rafaels Schule von Athen verworfen. Und muß man nicht, wenn man an die mannichfaltigen Deutungen dieses Bildes denkt, ihm, unbeschadet der Schönheit des Einzelnen in diesem Gemälde, Recht geben? —

Im weiteren wird dann die Tanzkunst mit hineingezogen, als diejenige Kunst, bei welcher die willkürlichen Zeichen von Nutzen sein können; eben wegen Einführung dieser willkürlichen Zeichen (d. h. also gewisser Geberden von bestimmter Bedeutung) habe die Tanzkunst der Alten die der Neueren so übertroffen. Auch in der Musik ist der Gebrauch der willkürlichen Zeichen von hoher Bedeutung.[1] Der Werth der alten Musik sollte an diesem Grundsatze erklärt werden; Lessing mochte hierbei an die feststehende Bedeutung gewisser Tonarten bei den Alten denken.

Nach diesen, zum allgemeinen Problem des Laokoon noch gehörigen Kapiteln eilt der Entwurf No. 4 zum Schluß. Die letzten Abschnitte waren nach diesem Plan praktischen Winken für die Künstler gewidmet, betonten die Nothwendigkeit, die schönen Künste einzuschränken, und erörterten die Nachtheile, welche die Erweiterung der Malerei in der neueren Zeit der Kunst gebracht; daran schloß sich eine Mahnung, daß die Künstler der Gegenwart solche Motive wählen sollten, wie die alte Zeit sie ihren Künstlern gestellt, d. h. sie sollten Zeitgeschichte malen. Indessen dürfen wir annehmen, daß dieser Plan später von Lessing erweitert worden ist, daß es namentlich in Lessings Absicht lag, noch specieller auf die Poesie, vornehmlich auf das Drama, einzugehen. Darauf führt uns sowohl jener Brief an Nicolai, als einige Fragmente. In dem Brief an Nicolai weist Lessing darauf hin, daß die Poesie um so mehr Poesie ist, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben sucht; und dies geschehe am vollständigsten in der

---

[1] Doch war Lessing kein Freund musikalischer Malerei. Er tadelt, XI, 344 (467), den Hamburger Kapellmeister Telemann wegen der abgeschmackten Uebertreibung seiner Nachahmungen, indem er Dinge male, welche die Musik gar nicht malen sollte, und er lobt Graun, der einen viel zu zärtlichen Geschmack habe, um in solche Fehler zu verfallen.

dramatischen Poesie, welche daher als die höchste Gattung der Dichtkunst zu betrachten sei. Denn in ihr hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Hier berührt sich Lessing mit Aristoteles, für den ja auch, obschon aus anderen Gründen, das Drama die höchste, ja die einzige Poesie ist. — Damit hängt dann ein anderes Thema zusammen, das in dem Frgt. C 5 näher behandelt und für uns auch deswegen von besonderem Interesse ist, weil auch unserer Zeit die Lösung des hier gestellten Problems näher getreten ist: nämlich die Frage nach der Verbindung verschiedener Künste zu gemeinsamer Wirkung. Als die vollkommenste derartige Verbindung wird die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen bestimmt; dieser Art ist die Verbindung von Poesie und Musik. Hieran werden lehrreiche, leider auch nur skizzenhafte Bemerkungen über die Oper geknüpft. Lessing bemerkt, es sei bedauerlich, daß man bei der Verbindung dieser Künste in der Regel nur so verfahre, daß man die eine Kunst zur Hilfskunst der andern mache, während man von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringe, gar nichts mehr wisse: eine Aeußerung, welche zu Lessings Zeit berechtigter war, als heute, wo wir zahlreiche Compositionen (wenn schon wenig Opern darunter) haben, bei denen der Text nicht geringere Bedeutung hat, als die Musik. Ferner erinnert Lessing, daß man vornehmlich nur die eine Verbindung ausübe, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst sei, während diejenige Verbindung, wobei die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen sei. Es muß dies also von Lessing zu einer Zeit geschrieben worden sein, da das Melodrama, als dessen Anfang man gewöhnlich Rousseau's Pygmalion bezeichnet und das in Deutschland seine Ausbildung vornehmlich durch den Componisten Georg Benda (1721—1795) erhielt, ihm noch nicht bekannt geworden war; er würde sonst an dieser Stelle sicherlich es nicht übergangen haben. Daran schließen sich noch Bemerkungen über den Unterschied der französischen und der italienischen Oper, sowie der Arie und des Recitativs, beides in Rücksicht darauf, wie die Poesie im Verhältniß zur Musik

darin zur Verwendung kommt; feine Beobachtungen, welche erweisen, daß Lessing die Unzulänglichkeit des damaligen Opernstiles wohl fühlte, ja daß die Verbindung von Poesie und Musik, wie sie ihm als die idealste erscheint, eigentlich zusammenfällt mit dem von Richard Wagner angestrebten Musikdrama.[1] Sehr beachtenswerth ist auch das im Folgenden Bemerkte, wie diejenige Art der Poesie, welche sich am besten zur Verbindung mit der Musik eignet, beschaffen sein solle. Nehmen wir hinzu, was Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie, im 26. und 27. Stück, Werke VII, 115 (109) über die Zwischenakts-Symphonieen sagt, so muß man anerkennen, daß wenn Herder einmal, durch den Laokoon veranlaßt, den Wunsch ausspricht, es möge auch ein Lessing erstehen, der die Grenzen der Musik und Poesie untersuche,[2] gerade Lessing hierfür der geeignetste Mann selbst war. — Als zweite Art der Verbindung verschiedener Künste wird dann in dem genannten Fragment bezeichnet die Vereinigung willkürlicher[3] auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkürlichen aufeinander folgenden sichtbaren Zeichen, das heißt also die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, oder der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst; unter diesen dreien sei die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommenste. Als dritte Art folgt dann die Verbindung willkürlicher aufeinander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinander folgenden sichtbaren Zeichen, und von dieser Art sei die Pantomime der Alten, außer ihrer Verbindung mit der

---

[1] Hierauf macht schon Guhrauer II, 1, 306 aufmerksam. Daß L. aber ein Gegner jeder Programm-Musik war, zeigt seine Aeußerung in der Hamburger Dramaturgie VII, 124 (117): „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel seyn, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit jeder Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes."

[2] In einem Briefe an Scheffner, vom 23. Sept./4. Oct. 1766 (Herders Lebensbild, von C. L. v. Herder I, 2, 195): „Hier lebe noch ein Lessing auf, der uns einen Plato über die Grenzen der Musik und Poesie gebe."

[3] Hier muß man wohl hinzufügen „oder natürlicher", denn sonst könnte Lessing im Folgenden nur von der Poesie, nicht aber auch von der Musik sprechen.

Musik, gewesen. Hierauf kommt Lessing auch im 4. Stück der Hamburger Dramaturgie, VII, 19 (20) zu sprechen: „Bey den Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht blos natürliche Zeichen, viele derselben hatten eine conventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten."[1] — Dies sind die vollkommneren Verbindungen; die unvollkommneren sind dann die, wo willkürliche aufeinander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten verbunden werden; vornehmlich also Malerei mit Poesie, wie etwa die Bänkelsänger den Inhalt ihrer Lieder durch gemalte Tafeln illustriren (oder wie die Wandeldekorationen moderner Ausstattungsopern). Doch ist Lessing in jenem Fragment auf diese unvollkommenen Verbindungen der Künste nicht näher eingegangen.

Unter den übrigen Fragmenten verdient besondere Beachtung noch D 1, „von den nothwendigen Fehlern," obschon nicht klar ist, an welcher Stelle seiner Fortsetzung Lessing dies Kapitel einreihen wollte. Wir bemerken auch hier, worauf schon jener Brief an Nicolai hindeutete, daß der Laokoon schließlich in immer engere Fühlung mit Aristoteles Poetik treten sollte, denn das gleiche Thema ist auch dort behandelt. Lessing versteht unter den nothwendigen Fehlern diejenigen, welche allein vorzügliche Schönheiten möglich machen. Er hat seinen Gedanken theoretisch nicht weiter ausgeführt und begnügt sich in diesem Fragment mit mehreren Beispielen aus Milton: Fehler gegen die Geschichte, gegen die theologische Tradition u. dgl. m. Vermuthlich war es seine Absicht, dies Thema zu verknüpfen mit einem gleichen auf die Malerei bezüglichen Gedanken, da ja auch in dieser nicht selten hervorragende Schönheiten sich nur durch Fehler erkaufen lassen.[2]

Es sind nur Bruchstücke, unverbundene Gedanken, kurz

---

[1] Man vergleiche auch, was Lessing im 5. Stück, Werke VII, 26 über die Schauspielkunst sagt: „Die Kunst des Schauspielers steht zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Mahlerey muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz seyn; doch als transitorische Mahlerey braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht."

[2] Auch im 19. Stück der Hamburger Dramaturgie, ebd. S. 85 (81), wird auf die nothwendigen Fehler gegen die historische Wahrheit eingegangen.

hingeworfene Skizzen, aus denen wir uns die Fortsetzung des Laokoon rekonstruiren müssen; aber welche Perspektive eröffnen sie uns!

Wer je im Dome von Siena gewesen und in Bewunderung des prächtigen gothischen Baues versunken erfuhr, daß dieser mächtige Raum, für sich schon ein gewaltiger Tempel, nach dem erweiterten Plane nur der kleinste Theil, nur das Querschiff einer ganz neuen, viel größeren und prächtigeren Kirche werden sollte; und wer dann die schon aufgeführten hohen Mauern des Neubaus, geborne Ruinen, aber von überwältigender Schönheit, und in der Opera del duomo die Pläne dieses nie zur Vollendung gekommenen Riesenwerkes betrachtete, — den wird etwa in gleicher Weise ehrfurchtsvolle Bewunderung der Kühnheit des Planes und lebhaftes Bedauern, daß derselbe unvollendet geblieben, ergreifen, wie uns, wenn wir sehen, daß der an sich schon so herrliche Bau des Laokoon nur ein verhältnißmäßig kleiner Theil jenes umfassenden Prachtbaues sein sollte, den der Meister beabsichtigte, der vielleicht fertig vor seinem geistigen Auge stand, von dem uns aber, außer dem vollendeten Theile nichts geblieben, als einige Grundrisse und ein Paar leicht hingeworfene, mehr nur andeutungsweise ausgeführte Partieen.

## III.

Der Laokoon wurde bei seinem Erscheinen allseitig freudig begrüßt.[1] Daß ein Werk, welches die methodische Erörterung gewisser aesthetischer Grundbegriffe zu seiner Aufgabe machte, nicht solches Aufsehen machen, keine so im Nu die Geister gefangennehmende Wirkung üben konnte, wie etwa der Messias,

[1] Karl Lessing berichtet in G. E. Lessings Leben, I, 254: „Er [Lessing] versprach sich nicht viele Leser, und bat deshalb seinen Freund und Verleger, nur eine kleine Auflage zu machen. Aber er irrte sich. Ward der Laokoon auch nicht so sehr gekauft, so wurde er doch stark gelesen, und noch mehr darüber gesprochen und geschrieben."

der Götz von Berlichingen oder andere Werke der schönen Literatur, das liegt eben in der Materie, welche recht zu verstehen und zu würdigen damals nur wenige Leute im Stande waren. Der Laokoon mußte erst, allmählich wirkend und selbst von gewissermaßen pädagogischer Bedeutung, sich sein Publikum heranerziehen. Dennoch fehlt es nicht an Spuren von dem unmittelbaren Eindruck, den das Werk, das in einer ganz neuen Form dialektischer Entwicklung ein lange vorbereitetes Problem in glänzender Weise löste, auf die Zeitgenossen machte. Wie sehr die empfängliche Jugend durch den Laokoon gepackt wurde, das ist nirgends so deutlich ausgesprochen, als von Goethe, der beim Erscheinen des Laokoon in Leipzig studirte und, als Greis, in „Dichtung und Wahrheit" voll freudiger Erinnerung jener Tage in beredter Weise den Eindruck schildert, welchen dies Werk auf ihn und die gleichgesinnten Genossen machte.[1] „Man muß Jüngling sein," sagt Goethe (Werke XXXV, 161 ff.), „um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: *ut pictura poësis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenzen des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinaus zu schweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußern Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag."[2] Aber wenn die Jugend von der Neuheit der Methode, von der Tiefe der Gedanken hingerissen wurde, waren es die Aelteren, namentlich die Freunde

[1] Vgl. Guhrauer II, 1, 73 ff.

[2] Doch darf nicht verschwiegen werden, daß Goethe ursprünglich dem Laokoon sich kritischer gegenüberstellte, als seine im Alter gegebene Darstellung ahnen läßt. Er schrieb am 13. Febr. 1769 an Oeser: „Die Poesie hat gar nicht eben Ursache, ihre Grenzen so weit auszudehnen, wie ihr Advocat meint. Er ist ein erfahrener Sachwalter: lieber ein Wenig zu viel als zu wenig, ist seine Art zu denken." Vgl. Jahn, Goethe's Briefe an Leipziger Freunde S. 157. Loeper, zu Goethe's Werken (Hempel) XXI, 322.

Lessings und die kleine Gemeinde derer, die ihn zu würdigen wußten, nicht minder. Der etwas enthusiastische Gleim schreibt, als er von Lessing selbst den Laokoon erhalten, am 18. Mai 1766 an Lessing (Werke XIII, 130 L.): „Ich las, verschlang ihn; nun gehe ich bey ihm in die Schule." — Voll von Begeisterung für Lessing, wenn schon etwas zu abschätzig gegen Winckelmann, äußert sich der ältere Brandes[1] über den Laokoon in einem Briefe an Heyne vom 21. Juli desselben Jahres;[2] Ramler schrieb an Scheffner zu derselben Zeit:[3] „Ein nützliches Buch, voll sehr feiner Betrachtungen und Bemerkungen, nebst einer schönen critischen Gelehrsamkeit und weitläufiger Belesenheit; es kann sehr viel Gutes bey Mahlern und Poeten stiften, mehr Gutes vielleicht, wie Winckelmanns Schriften." Der Empfänger dieses Briefes war selbst freilich nicht ganz einverstanden; wenn er auch im allgemeinen dies Urtheil begründet findet, tadelt er doch Lessing (und wir haben diesen Tadel im ersten Abschnitt besprochen), daß er seine Hauptquellen nicht gebührend hervorgehoben habe. „Mahler und Dichter," fährt Scheffner fort, „werden sich gewiß mit dem Verfasser zanken und sich über ihn beschweren, besonders die ersteren, denn er fordert von ihnen viel mehr als bisher geschehen, und macht ihnen ihre Kunst schwerer, aber auch edler." Herder selbst,

---

[1] Georg Brandes, 1719—1791, Hannöverscher Kanzleisecretair, später Hofrath, Freund Heyne's.

[2] Vgl. Heeren, Heyne's Leben S. 154: „Den Laokoon des Herrn Lessing habe ich auf einer kleinen Reise mit wahrem Vergnügen gelesen. Es kann nichts richtiger seyn, als die Bestimmung der Grenzen in der Nachahmung, welche er dem Dichter und Künstler vorschreibt, und es ist wohl kein Zweifel, daß man den Satz gemeiniglich zu crude genommen hat. Wie selten ist aber nicht bei den Kunstrichtern das feine Gefühl, der Geschmack, welchen Lessing überall zu Tage legt, und der ihn hauptsächlich geführt hat? Selbst Winckelmann hat weniger von dieser Gabe des Himmels, und seine großen Kenntnisse und scharfe Blicke sind mehr auf Nebendinge, auf das Detail gerichtet." Heyne selbst freilich war skeptischer, obschon er seine Bedenken bei Lessings Lebzeiten nie recht kundgab (vgl. Guhrauer S. 265). Bei der Herausgabe von Herder's kritischen Wäldern aber bemerkte er (Herder's Werke zur schön. Litter. u. Kunst XIII, 8): „Lessings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunstgesetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle [!] wenig". . . . „Der Scharfsinn, mit welchem ich [bei Herder] Lessings Sätze geprüft, seine sophistischen Spitzfindigkeiten [!] berichtiget sah, kamen meinen eignen Ansichten und Gefühlen so wohlthätig zu statten etc."

[3] Herder's Lebensbild I, 2, 103.

an den dieser Brief Scheffners gerichtet ist, ließ sich zu jener Zeit noch vom ersten Enthusiasmus hinreißen, obschon auch damals bereits seine Lust zu mäkeln, die sich in seiner spätern Recension so breit macht, ein wenig hervortritt. Seine interessante Antwort (vom 23. Sept./4. Oct. 1766) lautet:[1] „Zu Ihrem und dem Ramler'schen Urtheile über den Laokoon werfe ich einen weißen Stein, und ich habe ihn einen Nachmittag und die folgende Nacht recht heißhungrig dreymal nacheinander durchgelesen. Da ich diesen Sommer auch mit dem Homer mich beschäftigt, so sind seine Anmerkungen über ihn gleichsam Samenkörner auf frisches, lockres Land für mich gewesen: ich finde es sehr billig, genau und fruchtbar, daß das Nebeneinander für den Mahler, und das Aufeinander für den Dichter ist. Bey seinen verbesserten Lesarten finde ich meistens Wahrheit und Neuheit, aber immer zu viel Geschrey, und fast zu viel Bemühen, sie in's Licht zu setzen." Im weiteren vergleicht er dann Lessing mit Winckelmann: „jener ist fruchtbarer und nützlicher, dieser mühsamer und fleißiger; jener denkt mehr und weiß es uns zu zeigen, nicht bloß was, sondern wie er es gedacht hat; er führt uns in die Werkstätte seines Geistes und lehrt uns denken; dieser hat seine größten Gedanken aus den Alten, und wo er denkt, zeigt er uns gleichsam nur das Produkt seiner Geistesarbeit, nicht seine Denkart; jener ist bloß ein gelehrter Raisonneur von Genie und Geschmack: dieser ein geschmackvoller Antiquarius von wenigem, aber starkem Urtheil." Die Vorliebe für Winckelmann, welche in Herders Recension des Laokoon so sehr hervortritt, macht ihn schon hier gegen Lessing ungerecht.

Und wie stellte sich Winckelmann selbst zum Laokoon?

Es ist bekannt,[2] daß Winckelmann, welcher seit seiner Entfernung von Deutschland der ehemaligen Heimat fast gänzlich entfremdet worden war und von der literarischen Bewegung daselbst so gut wie nichts wußte, beim Erscheinen des Laokoon

---

[1] Herder's Lebensb. I, 2, 164.

[2] Vgl. Guhrauer a. a. O. 97 ff., wo das Verhältniß beider Männer zu einander so eingehend behandelt ist, daß ich hier nur kurz darauf verweise. Vgl. auch Justi, Winckelmann II, 2. 234 ff. und Schoene, Hempel'sche Ausgabe XIII, 2, p. IX ff.

Lessings Namen überhaupt kaum kannte; daß er, als er zuerst Nachricht vom Erscheinen des Buches erhielt, in einem Briefe (vom 26. Mai 1766) Lessing zwar als einen „bekannten Dichter," zugleich aber als einen „Hofmeister bei einem Studenten in Halle" bezeichnete (Förster, Winckelmanns Briefe III, 39); und nicht lange darauf (unterm 28. Juni dess. Jahres) spricht er mit tiefer Indignation davon, daß man ihm zumuthe, sich in seinen Anmerkungen zur Kunstgeschichte auf eine Widerlegung von Klotz (welcher damals einen Angriff auf Winckelmanns Schrift über die Allegorie veröffentlicht hatte) und Lessing einzulassen: „in einer Untersuchung des ehrwürdigen Alterthums und der erhabenen Kunst, die beyden ein Geheimniß bleiben muß!" (Ebd. 44, Werke XI, 252.) — Nun hatte er allerdings damals den Laokoon noch gar nicht gesehn; als er ihn gelesen, ändert er sein voreingenommenes Urtheil. Er schreibt am 16. August 1766 an seinen Verleger Walther, er ziehe seine Meinung von Lessing zurück, und dieselbe sei ihm zu vergeben, weil er vorher von diesem gelehrten Manne nichts gelesen habe; er wolle ihm, wo er könne, auf die würdigste Art antworten (Werke ebd. 265). Und am selben Tage schreibt er an Schlabrendorf: „Lessing schreibt, wie man geschrieben zu haben wünschen möchte; es verdient derselbe also, wo man sich vertheidigen kann, eine würdige Antwort. Wie es rühmlich ist, von rühmlichen Leuten gelobt zu werden, kann es auch rühmlich seyn, ihrer Beurtheilung würdig geachtet zu seyn"[1] (Förster a. a. O. 64 fg.). Man muß Winckelmanns häufige und vielfach sehr begründete, in diesem Falle aber sicher ungerechte Gereiztheit kennen, um zu verstehen, daß er später seinen früheren Standpunkt änderte und sogar so weit ging (in einem Briefe an Stosch vom 8. April 1767), zu behaupten, Lessing habe so wenig Kenntniß, daß ihn keine Antwort bedeuten würde; und es würde leichter sein, einen gesunden Verstand aus der Uckermark zu überführen, als einen Universitätswitz, welcher mit Paradoxen sich hervorthun will. „Also sei ihm die Antwort geschenkt." (Werke XI, 334.) Immerhin hat Winckelmann we-

[1] Nach Winckelmanns Tode theilte Gleim, am 27. December 1769, diese Worte Winckelmann's Lessing mit. Vgl. Werke XIII, 205 fg.

nigstens das, was Lessing über das Alter der Laokoongruppe geschrieben, einer Erwiderung für werth gehalten und darauf in der Einleitung zu den *Monumenti inediti* in würdiger, wenn auch kurzer Weise geantwortet. Daß er Lessing nicht verstehen konnte, das zu begreifen ist nicht schwer. Beide waren zwei heterogene Naturen; und der Wunsch Goethe's, daß Winckelmann in den Jahren ruhigen Ueberblickes seiner Laufbahn mit Lessing sich verbunden hätte, um seine Grundsätze zu größerer Klarheit zu bringen und alle Bedingungen derselben genauer abzuwägen, wäre sicherlich, auch wenn Winckelmann diese Jahre vergönnt gewesen wären, nicht in Erfüllung gegangen. Winckelmanns enthusiastische Natur war nicht für die kritische Betrachtung der Kunst, wie sie Lessing ausübte, geschaffen; ihm konnte dergleichen leicht als müßiges Geschwätz eines Mannes erscheinen, welcher von Kunst nichts gesehn, der nur aus Büchern und „Universitätswitz" über die Kunst urtheilte. Bei einem Mann, der wie Winckelmann in der That an Kenntniß der Kunst, Bekanntschaft mit den Denkmälern und weitem, das gesammte klassische Leben tief in sich erfassenden Geiste alle seine Zeitgenossen weit überragte und sich dessen wohl bewußt war, ist eine solche Schwäche wohl verzeihlich.

Im allgemeinen war aber die Aufnahme des Laokoon, wie oben bemerkt, eine anerkennende. Trotzdem erstand ihm in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen kein würdiger Kritiker.[1] Wir erwähnten vorher, daß Lessing darüber ärgerlich

---

[1] Eine sehr lobende Anzeige, die ohne tieferes Eingehen die Hauptpunkte der Schrift rekapitulirt, erschien ohne Nennung des Verfassers in der Neuen Biblioth. der schönen Wissensch. u. d. freyen Künste. Bd. III, St. 1, 1766, p. 49-77. Ich setze den Anfang hierher: „Die ernste und edle Einfalt, mit welcher diese Schrift selbst abgefaßt ist, bemeistert sich eines Lesers selbst viel zu sehr, als daß wir eine Anzeige derselben mit der gewöhnlichen Begeisterung eines Recensenten, der die Güte und den Werth seines Buches fühlt oder zu fühlen glaubt, anfangen könnten; ungeachtet wir uns lange nicht erinnern, ein Buch von unsern Landsleuten in die Hände genommen zu haben, das diese Ausbrüche von Glückswünschungen für unser Vaterland und Lobserhebungen des Verfassers eher zu entschuldigen scheinen könnte." Ein etwas enthusiastisches Lob, das aber die tiefe Bedeutung der Schrift besser erkennt, als die Mehrzahl der Zeitgenossen. — Eine kürzere, gleichfalls anonyme Anzeige erschien in den Göttinger gelehrten Anzeigen f. 1766, St. 112 u. 113, S. 903 fg. Sie ist sehr kühl und vornehm gehalten. Zu Lessings Urtheil über Haller wird bemerkt: „Uns dünkt aber, Herr L. verfehlt

war, daß jene „antiquarischen Auswüchse" von manchen für die Hauptsache des Buches gehalten wurden. Das gilt nun ganz besonders von seinen ersten Recensenten, die sich, und noch dazu in kleinlicher Weise, gerade auf die antiquarischen, in der That ja nicht selten anfechtbaren Partieen der Schrift warfen. Hier ist vor allem Christian Adolf Klotz (1738 – 1771) zu nennen. Die Gerechtigkeit erfordert, daß wir heute Klotz nicht allein aus dem beurtheilen, was Lessing später in seiner gereizten Stimmung über ihn geschrieben. Mit Recht hat Guhrauer darauf verwiesen,[1] daß Klotz ein gewisses Talent nicht abgesprochen werden darf; daß es eine Zeit gab, da Klotz nicht nur von Lessing selbst, der ihn ja im Laokoon noch einen „Gelehrten von sehr richtigem und feinem Geschmack" nannte, sondern auch von andern bedeutenden Männern jener Zeit recht günstig beurtheilt wurde. Herder nannte ihn noch im Jahre 1767 (in den Fragmenten zur deutschen Literatur) „einen feinen Kenner der Griechen, einen genauen Kunstrichter;" Nicolai stand mit ihm in ziemlich lebhaftem Briefwechsel, ebenso Gleim. Aber andrerseits ist mit nicht minderem Rechte von A. Schoene[2] darauf hingewiesen worden, daß der innere Werth von Klotzens zahlreichen Schriften ein sehr bescheidener ist und keineswegs

---

hier des Zwecks, den ein Dichter bey solchen Gemählden sich vorgesetzt hat. Er will bloß einige merkwürdige Eigenschaften des Krautes bekannt machen, und dieses kan er besser als der Mahler: denn er kan die Eigenschaften ausdrucken, die inwendig liegen, die durch die übrigen Sinne erkannt, oder durch Versuche entdeckt werden, und dieses ist dem Mahler verboten." Betreffs des übrigen heißt es dann, man werde sonst „mit Vergnügen und Hochachtung die Subtilität der Anmerkungen des Hrn. L. lesen." Lessing war denn wenig zufrieden hiermit, wie es scheint; denn er schreibt am 5. Jan. 1769 an Heyne, Werke XII, 220 (260): „Was in den dortigen [Göttinger] Anzeigen seit einigen Jahren von mir recensirt worden, hat alles einen Ton — von dem ich es frey bekenne, daß er mich jederzeit sehr beleidiget hat." Den Verfasser ahnte er wohl nicht; auch Guhrauer S. 266 bemerkt nur, daß die Recension nicht von Heyne selbst herrühren könnte. Sie war aber (worauf ich von befreundeter Seite aufmerksam gemacht werde) von niemand anders, als von Haller selbst; vgl. dessen Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftst. u. über sich selbst, 1787, Th. I, 276, wo die Recension, in welcher jener Passus über Hallers Alpen nun ein besonderes Licht erhält, wieder abgedruckt ist.

[1] II, 1, 230 ff., wo eine sehr eingehende Schilderung der Klotz'schen Händel gegeben ist, welche diese unerquicklichen Streitigkeiten mit rühmenswerther Unparteilichkeit behandelt; doch beurtheilt Guhrauer den Charakter Klotzens noch etwas zu günstig.

[2] Lessings Werke (Hempel) XIII, 2, Einleitung S. XXII.

die achtungsvollen Ausdrücke rechtfertigt, mit denen Viele damals über ihren Verfasser gesprochen haben, sowie daß die meisten jener Arbeiten sich in keiner Weise über das Niveau flüchtiger philologischer Gelegenheitsschriften erheben, wie sie im vorigen Jahrhundert auf Schulen und Universitäten massenhaft geliefert wurden. Uebrigens hatte Klotz um jene Zeit, da die günstigen Urtheile Herders und Lessings über ihn geschrieben wurden, noch nicht jene Beweise von boshafter und unwissender Kritik gegeben, durch welche er später Lessing nach und nach so erbitterte, daß diesem endlich der Geduldfaden riß und er zu jenen Keulenschlägen ausholte, mit denen er Klotz für immer vernichtete. — Bald nach dem Erscheinen des Laokoon richtete Klotz (am 9. Mai 1766) ein fast kriechend zu nennendes Schreiben an Lessing (Werke VIII, 187 (175)), worin er ihn um die Erlaubniß bat, den Laokoon in den von ihm herausgegebenen *Acta literaria* besprechen und „hier und da eine abweichende Meinung äußern zu dürfen." Man könnte in der That etwas irre werden, ob es Klotz mit der in diesem Schreiben zur Schau getragenen Hochachtung vor Lessing nicht damals noch wirklicher Ernst war. Um dieselbe Zeit (den 25. Sept. 1766) schreibt er an Herrn von Murr in Nürnberg,[1] Lessing habe zwar nur die Antiken in Dresden und Berlin studirt, aber das übrige ersetze sein göttliches Genie, und auch an Gelehrsamkeit sei er unstreitig Winckelmann überlegen. Lessing antwortete damals (am 9. Juni 1766) auf jenen Brief höflich, aber kühl, s. Werke XII, 173 (206); vgl. VIII, 189. 195 (176. 181); da er gegen die wissenschaftlichen Leistungen des jüngeren Mannes damals noch nichts einzuwenden hatte, so mochte es wohl mehr der Ton des Briefes sein, der ihn von vornherein gegen den Schreiber einnahm, sodaß ihm an einer Besprechung von dieser Seite nicht viel lag. Die angekündigte Recension erschien dann in der genannten Zeitschrift noch in demselben Jahre, Bd. III Heft 3 S. 283—326, in elegantem Latein, wie jene nur von Klotz allein verfaßte Zeitschrift überhaupt geschrieben war. Der Ton ist in dieser Recension nichts weniger als bissig, im Gegentheil, etwas zu überschwänglich Lob spendend; Lessing selbst drückt sich in

[1] v. Murr, Denkmal zur Ehre des sel. Herrn Klotz. Frankfurt und Leipzig. 1772, S. 35.

den antiquarischen Briefen dahin aus, Klotz habe ihm, „mit Wernicken zu reden, das Weihrauchfaß um den Kopf geschmissen." Klotz nennt ihn da einen Mann von feinstem Genie, einen wahren Zögling der Grazien, einen Mann, welchem die Musen schon lange den ersten Platz unter den Zierden Deutschlands zuertheilt haben. Auch der Inhalt ist nicht so schlimm, als man nach Lessings erbitterten Aeußerungen darüber glauben möchte; Klotz war nichts weniger als Aesthetiker, er geht daher auf die philosophischen Principien des Laokoon ganz und gar nicht ein und macht nur einige Bemerkungen und Ausstellungen zum antiquarischen Theile. Darunter ist viel Falsches, viel Mißverstandenes, aber auch manche richtige Bemerkung, wie wir im Commentar an einigen Stellen noch nachzuweisen Gelegenheit haben werden. Es ist bezeichnend für den Charakter der Recension, daß Gleim (am 8. Febr. 1767) an Klotz schrieb:[1] „Mit Ihren Erinnerungen kann und wird Herr Lessing eben so zufrieden seyn, als mit Ihrem Lobe." Auch diese Recension war von einem Briefe (vom 11. Oct. 1766) begleitet, den Lessing, wie jenen ersten, in den antiquarischen Briefen abdrucken ließ, Werke VIII, 191 (179); es ist, wie Lessing sagt, „ein feiner, artiger, süßer, liebkosender Brief; voller Freundschaft, voller Vertraulichkeit, voller Demuth, voller Hochachtung." Es ist begreiflich, daß Lessing hierauf gar nicht antwortete. „Seine Lobsprüche", sagt er, „waren mir äußerst eckel, weil sie äußerst übertrieben waren: und seine Einwürfe fand ich höchst nüchtern, so ein gelehrtes Maul er auch dabey immer zog." Nun rühren diese Aeußerungen Lessings freilich aus einer Zeit her, da er durch die späteren Schriften des Mannes und seiner Parteigänger immer mehr und mehr gegen ihn aufgebracht worden war; wir haben keine Aeußerung mehr darüber, ob er in der That schon anfangs den Mann durchschaute. Aber wir dürfen glauben, daß ihn sein feines Gefühl dabei besser leitete, als den guten, vertrauensseligen Gleim, der in seinem süßlichen Tone in seinen Briefen eben so gut von „seinem" Klotz spricht, wie von „seinem" Lessing. Dennoch könnte es den Anschein haben, als sei Lessing etwas zu hart mit Klotz in's

---

[1] Briefe deutsch. Gelehrt. an Klotz, I, 107.

Gericht gegangen; und in der That ist diese Ansicht damals wie später[1] mehrfach laut geworden. Aber wie Recht er hatte, dem devoten Tone seines Recensenten zu mißtrauen, zeigt ein ganz neuerdings bekannt gewordener Brief des letzteren.[2] Während Klotz im Mai und October d. J. 1766 jene kriechenden Zeilen an Lessing schrieb, während er jene von Lob strotzende Recension abfaßte, während er selbst gegen seinen blinden Verehrer Murr sich in der oben bezeichneten Weise äußerte, schreibt er gleichzeitig, am 13. August desselben Jahres, an einen Freund (die Adresse fehlt, der Empfänger ist daher unbekannt): „Jetzt hat mir Lessings Laokoon vierzehn Tage geraubt. Wegen der Recensionen, so kann Niemand sagen, daß ich Sie für den Verfasser einer einzigen ausgegeben hätte. Der gute Herr Magister kann sich am wenigsten beschweren. Es ist ja mit ihm sehr glimpflich umgegangen worden. Allein dergleichen Leute verlangen bloß Weyhrauch, und zündet man ihnen diesen nicht an, so rufen sie ängstiglich." Nach diesen Aeußerungen, nach diesem hämischen Ton, den der damals neugebackene „Herr Geheimderath" dem „Magister Lessing" gegenüber anschlägt,[3] kann in der That kein Zweifel mehr sein, was man von allen jenen andern Aeußerungen Klotzens zu halten habe; der wahre Charakter des Mannes liegt zu Tage[4]. So

[1] Vgl. Guhrauer S. 250. Sime, Lessing II, 63 ff.; etwas anders Schöne, a. a. O. S. XXI ff., wo namentlich S. LIV darauf aufmerksam gemacht ist, daß die Existenz und die Thätigkeit von Klotz immer mehr zu einer Gefahr für die Sache der Wahrheit geworden war und Lessings scheinbar überscharfes Vorgehen hier in Wirklichkeit eine befreiende That war.

[2] Mitgetheilt von J. F. in der Deutsch. Rundschau Bd. XVIII (1879), S. 488.

[3] Die Ansicht Schoene's a. a. O. S. LVII, daß Klotz mit dem „Magister Lessing" in der bekannten, von Lessing selbst so bitter empfundenen Stelle keine Herabsetzung, sondern nur die Unterscheidung von seinem Bruder, dem „Candidaten Lessing," im Sinne gehabt habe, wird darnach von J. F. als hinfällig bezeichnet, von Schoene selbst aber im Maiheft der Dtsch. Rundschau aufrecht erhalten.

[4] Wie richtig Klotz auch von anderer Seite beurtheilt wurde, zeigen die von J. F. angeführten Aeußerungen aus Briefen der Gebrüder Heim. Der später so berühmte Berliner Arzt E. L. Heim, der im Jahre 1769 als Student in Halle war, schrieb damals an seinen Bruder Ludwig über Klotz: „Sein niedriger Charakter bringt ihn um alle Freunde. In Halle geht kein ehrlicher Mann mit ihm um." Und der Bruder (später Meiningen'scher Minister) antwortet darauf: „Signor Klotzen kenne ich von Göttingen her. In seiner Aufführung ist er sich immer gleich." S. Kessler, E. L. Heims Leben, Leipzig 1835, I, S. 66 u. 68.

ist es denn für uns vollkommen begreiflich, daß Lessing mit diesem Recensenten wie mit dieser Recension wenig zufrieden war, zumal Klotz auf seine eigentliche Tendenz gar nicht eingegangen war, ihm nur Kleinigkeiten, welche die Sache selbst nicht tangirten, vorgehalten hatte. Indessen war er durch diese Recension allein noch keineswegs so sehr gegen ihn erbittert; denn noch im Jahre 1768, bei Gelegenheit einer Reise nach Leipzig, hatte er mündlich gegen Nicolai die Absicht geäußert, Klotz in Halle zu besuchen, was er sicher nicht gethan hätte, wenn ihm dieser schon damals so zuwider gewesen wäre. Aber die gerade damals erschienenen neuen Schriften von Klotz, vornehmlich die „Abhandlung über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke", die Vorrede zu Meusels' Uebersetzung von Caylus' Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, sowie die zu Meusels Uebersetzung des Apollodor, im Verein mit einigen Angriffen, welche in der von Klotz begründeten Allgemeinen Bibliothek der schönen Wissenschaften gegen ihn gerichtet worden waren,[1] veranlaßten Lessing, jenen Besuch zu unterlassen. Bald darauf, nach seiner Rückkehr nach Hamburg, giebt er in einem Briefe an Nicolai vom 9. Juni 1768, Werke XII, 195 (232) die Absicht zu erkennen, den „bewußten Mann," der „das Maul gar zu voll nimmt," der „ein Orakel in solchen Dingen vorstellen möchte, obschon es nie einen unwissenderen armen Teufel gegeben, der sich des kritischen Dreyfußes bemächtigen wollen", gründlich zu verarbeiten. Und Nicolai, der inzwischen mit Klotz gebrochen hatte, erwidert am 14. Juni 1768 (Werke XIII, 143): „Es ist mir wirklich Ihretwegen selbst angenehm, daß Sie nicht in Halle gewesen sind.

---

[1] Von der Art dieser Polemik, welche Klotz und seine Kreaturen später gegen Lessing übten, geben die Literarischen Briefe an das Publikum, Altenburg 1769, einen Begriff. Der Verf. dieser anonym erschienenen Briefe war G. B. Schirach (1743-1804), der 1764 Privatdocent in Halle, 1779 Professor der Philosophie in Helmstädt wurde. Klotz druckt die Kraftstellen in seiner Deutsch. Biblioth. III, St. 11, S. 459 ff. ab: Lessing, heißt es da, habe sich als Humanist, Philolog und Kritiker beständig nur in Kleinigkeiten gezeigt; wenn man seine kritischen Schriften bedenke, so sehe man, daß er sich mit dem Ganzen einer Wissenschaft, eines Autors, einer Sache gar nicht abgegeben habe. Der Grundsatz seines Laokoons sei längst sogar den jüngsten Malern bekannt gewesen; wozu Klotz hämisch bemerkt: „war er aber auch mit einem so gelehrten Gesicht vorgetragen worden?"

Ich kenne diesen Menschen nun aus der Erfahrung so sehr, daß ich gar nicht zweifle, Sie würden eins oder das andere gesprächsweise gesagt haben, wovon er dann schlechten Gebrauch gemacht hätte. Ich weiß, daß er die unschuldigsten Dinge mißbraucht, wenn es darauf ankommt, seine Eitelkeit und seine Rachsucht zu befriedigen, welchen beyden Leidenschaften er alles aufopfert." — In welcher Weise Lessing dann mit Klotz abrechnete, ist bekannt. Verdient hat Klotz diese Abfertigung sicherlich; und erscheint uns heute, wie damals Lessings Freunden, sein Ton gegen Klotz etwas zu grell und zu heftig,[1] so muß man dagegen auch gerechtfertigt finden, was Lessing auf diese Vorhaltung erwiderte: „Wann die Wage auf der einen Seite, wo das Unrecht liegt, zu sehr überschlägt, so muß man sich aus allen Leibeskräften auf die andere legen, um wo möglich das Uebergewicht des Rechts wieder herzustellen."[2]

Ein zweiter Recensent des Laokoon, ebenfalls ein frühreifes Genie wie Klotz, und damals auch noch sehr jung, aber an Talent entschieden hinter Klotz zurückstehend, war Friedrich

[1] Klotzens specielle Freunde waren natürlich darüber im höchsten Grade entrüstet; Flögel, der freilich nie gut mit Lessing stand (er schreibt an Klotz, den 10. Jan. 1769: „Ich habe mit dem Manne, dessen Einsichten ich sonst verehre, ein Paar Jahre in Breßlau gelebt, aber wir haben es über die allgemeine Höflichkeit nie bringen können; er sahe mir immer zu hoch herab, und konnte nicht den geringsten Widerspruch ertragen;" s. Briefe an Klotz I, 150), spricht gar von „Kritiken in Sänftenträgerton [wir würden heut „Droschkenkutscherton" sagen], die aber zum Glück Freunde und Feinde mit Unwillen ansehen; denn von einem Gelehrten können sie unmöglich herkommen, so rauh und ungeschliffen sind sie" (ebd. S. 159). Freilich ist hier auch Nicolai mit gemeint. Vgl. auch seine Aeußerung S. 146. — Sonnenfels schreibt am 24. Juli 1769: „Lessing allein ist ein Mann, der um die Literatur verdient ist, aber Lessing hat vielleicht nicht den Ruhm, der noch wesentlicher ist, den Ruhm eines so guten Mannes" (ebd. S. 32). Auch einsichtsvollere Freunde Klotzens beklagten die Fehde; so schreibt Weiße am 20. Oct. 1768: „Ihre Fehde mit Lessing thut mir weh. Schöne Geister sollte das Band der Eintracht und Liebe verbinden, und wenn hat jemals die Wahrheit bey dieser Art zu kämpfen gewonnen? beyde Theile reiben sich auf, und am Ende geht es wie im letzten Kriege" (ebd. 72); und Jacobi am 23. Juni 1769: „Ich läugne nicht bey alle dem, daß ich die Wiederherstellung aller Dinge wünschte, und mit Klotz, Lessing und Herder in einer Rosenlaube lachen und trinken möchte." Freilich fehlte diesen Männern ebenso die Erkenntniß von Klotzens Unbedeutendheit, wie von Lessings Größe.

[2] Vgl. Guhrauer S. 250.

Just Riedel (1742—1786).[1] In seiner 1767 (und später in neuer Auflage 1774) erschienenen „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" hatte er bereits auf mehrere Punkte des Laokoon Rücksicht genommen, in den einen Lessing bekämpft, in andern ihn gegen Klotz vertheidigt; Lessing beurtheilte auch diesen jugendlichen Anfänger damals noch günstig, er nannte ihn in den antiquarischen Briefen, Werke VIII, 23 (21), einen jungen Mann, „der ein trefflicher Denker zu werden verspricht; verspricht, indem er sich in vielen Stücken bereits als einen solchen zeigt." Als aber Riedel Professor in Erfurt geworden war und dort als Parteigänger von Klotz in verschiedenen literarischen Unternehmungen Lessing in der alleroberflächlichsten Weise angriff; als er speciell eine, gleich Klotzen's Recension nur etliche antiquarische Punkte oberflächlich herausgreifende und in unwissender Weise behandelnde Kritik des Laokoon in seiner „Philosophischen Bibliothek," Halle 1769, Stück II, S. 1—30 („Ueber den Laokoon des Herrn Lessing;" wiederabgedruckt in Riedels sämmtlichen Schriften, Wien 1786 fg., Bd. III, 20—76) erscheinen ließ, da mochte Lessing wohl auch schon längst erkannt haben, daß der Mann das, was er ihm früher zu versprechen schien, nicht gehalten habe. Auch ihm hatte er eine derbe Abfertigung zugedacht, und zwar hatte er sich dieselbe für den dritten, aber nie erschienenen Theil der antiquarischen Briefe vorgenommen. Die Entwürfe zu Brief 66—72, Werke XI, 408—410 (223—226) bezeugen, wie wenig glimpflich Lessing mit diesem Gegner umzugehen gedachte.[2]

Nicht minder kleinlich und unbedeutend ist der Inhalt eines Büchleins von Christoph Gottlieb von Murr (1733—1811): „Anmerkungen über Herrn Lessings Laokoon, nebst einigen Nachrichten, die deutsche Literatur betreffend," Erlangen 1769.[3] Murr war nahe befreundet mit Klotz;[4] dieser hatte bereits in

[1] Ausführlicheres über Riedels Verhältniß zu Lessing s. bei Guhrauer S. 252 ff.; vgl. auch Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1874, S. 159 fg.

[2] Später, i. J. 1770, nennt ihn Lessing „einen sehr schlechten Mann", und Eva König bezeichnet ihn als „die elendeste und kriechendste Kreatur von der Welt" (S. Lessings Briefwechsel mit Eva König, Leipz. 1870, S. 171 u. 271).

[3] Vgl. darüber Guhrauer S. 260 fg. Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1876, S. 28 ff.

[4] Er hat ihm auch nach dessen Tode einen Nachruf gewidmet in

seinen *Acta literaria* Vol. III, part. 3 verschiedene Bemerkungen Murrs über den Laokoon benutzt; Lessing selbst war dadurch auf diese Bemerkungen neugierig geworden und ersuchte Murr in einem sehr zuvorkommenden Schreiben vom 25. November 1768, Werke XII, 214 (252), ihm in einen Abdruck oder eine Abschrift derselben Einblick zu gewähren. Als aber jene Anmerkungen erschienen, mag er wohl, da er ursprünglich eine sehr hohe Meinung von Murrs Wissen hatte, nicht wenig enttäuscht gewesen sein; denn der Inhalt dieser Bemerkungen ist (die einzige Textverbesserung des Ktesias im Abschn. IV in Ktesilaus ausgenommen) absolut bedeutungslos und unbrauchbar; und wenn Murr in seiner Vorrede sagt, er habe bloß die Wahrheit und nicht die Tadelsucht in seinem Augenmerke, aber eben diese Liebe zur Wahrheit mache, daß er unparteiisch urtheile, so zeigt eine Betrachtung dieser oberflächlichen Notizen, welche zum Theil selbst auf Mißverständniß der Lessing'schen Worte beruhen, und nicht minder der überlegene, höhnische Ton, welchen er gegen Lessing anschlägt, zur Genüge, daß Murr in diesem Falle weder wahrheitsliebend noch unparteiisch war. Lessing beantwortete in Folge dessen Murrs Briefe nicht mehr und gab seiner Geringschätzung gegenüber Murrs Polemik unverhohlen Ausdruck. Die Art, wie dann Murr in seinem „Denkmal zu Ehren des sel. Herrn Klotz" Lessing verunglimpfte, dessen Fehde gegen Klotz darauf zurückführte, daß Lessing nur eifersüchtig gewesen wäre auf Klotzens Kenntniß der Antike, und behauptete, daß des letzteren Werk über die geschnittenen Steine zehnmal nützlicher für die Künstler sei, als Lessings Laokoon, kann heute nur ein mitleidiges Lächeln erregen.[1]

Nicht in eine Reihe mit diesen theils von Unwissenheit, theils von absichtlichem Uebelwollen gegen Lessing Zeugniß ablegenden Recensionen dürfen die Besprechungen gestellt werden, welche dem Laokoon von zwei Heroen der deutschen Literatur zu Theil wurden, obschon beide Männer zunächst unter

der oben S. 126 Anm. 1 genannten Schrift. Murr's Recension ist, natürlich in sehr anerkennendem Tone, angezeigt in Klotzens Deutscher Bibliothek III, 11 St., 540.

[1] Vgl. namentlich S. 35 und S. 66 der genannten Schrift, die an kleinlicher Herabsetzung Lessings gegenüber von Klotz noch weit über Klotz selbst und Riedel hinausgeht.

dem geschlossenen Visir der Anonymität auftraten. Diese Recensionen rührten her von Herder und Garve. Herder (1744—1803), welcher damals Prediger in Riga war, eröffnete seine „Kritischen Wälder," welche er eben seiner damaligen Stellung wegen anonym erscheinen ließ, mit dem ersten „Herrn Lessings Laokoon gewidmeten" Wäldchen, im Jahre 1769.[1] Er selbst gab sich große Mühe, das freilich ziemlich durchsichtige Geheimniß seiner Autorschaft zu wahren. In einem Briefe, den er an Lessing vor Erscheinen der Recension richtete, hielt er seine Anonymität nicht nur streng fest, sondern er hatte sogar die Vorsicht, den Brief von fremder Hand schreiben zu lassen.[2] Dennoch ließ sich das Geheimniß, da Herders Freunde darum wußten, die Schrift selbst auch in Riga verlegt wurde, nicht gut wahren: Klotz nannte Herder öffentlich in seiner Allgemeinen Bibliothek der Wissenschaften als Verfasser. Aber auch da sträubte sich Herder, der Unannehmlichkeiten mit seiner Behörde vermeiden wollte,[3] sich als Autor zu bekennen, ja er ging sogar so weit,

[1] Besprochen bei Guhrauer, S. 77 fg., vgl. Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1877, S. 106 ff.

[2] S. Herders Lebensbild I, 2, 415. Doch war die Adresse von seiner Hand; und daher schreibt Karl Lessing am 26. Jan. 1769 an seinen Bruder. „Hier ist ein Brief von Herdern, nicht an mich, sondern an Dich. Ob er sich gleich nicht unterschrieben hat, so kennt man doch seine Hand." (Werke XIII, 164.) Fast komisch macht sich dies Bemühen, unerkannt zu bleiben, im Briefwechsel mit Nicolai. Dieser schreibt an Lessing, den 18. Oct. 1768: „Die kritischen Wälder, glaubten hier *emunctae naris homines*, würden aus der Klotz'schen Schule seyn. Jetzt aber weiß ich zuverläßig, daß sie Breitkopf für Hartknoch in Riga druckt, und daß Herder der Verfasser ist"; und er fügt die Bemerkung bei, er wolle an Herdern schreiben, um die Aushängebogen mitgetheilt zu erhalten (Werke XIII, 155). Als er nun in der That bei Herder deshalb anfragt, antwortet dieser mit der Miene der Unschuld: „Sie gedenken der kritischen Wälder, von denen ich nichts weiß. Indessen so warm, als ich in Ihrem Briefe erfuhr, daß Hartknoch der Verleger sey, so warm sprach ich mit ihm darüber und erfuhr nichts. Der Verf. soll unbekannt seyn wollen, es mit den Klotzianern tapfer aufnehmen; er wisse ihn selbst nicht, er könne auch den Ort seines Aufenthalts nicht verrathen. Das hörte ich und werde um so begieriger auf die Schrift." (Herder's Lebensbild I, 2, 412) Ja selbst nach Erscheinen der Schrift spielt er die Komödie weiter und schreibt: „Ist der Verfasser der kritischen Wälder Lessings Freund oder Gegner? Ich kann aus den Zeitungsurtheilen nicht klug werden, und das Buch selbst bleibt durch Zufall aus." (Ebd. 426.)

[3] Die ihm aber doch nicht erspart blieben. Vgl. den Brief Nicolai's an Lessing vom 8. Nov. 1769: „Herder, weil ihm dadurch, daß Klotz seinen Namen genannt, als einem Geistlichen, durch den Rigaischen Schlendrian allerley Verdrießlichkeiten erweckt worden, hat plötzlich seine Aemter niedergelegt." (XIII, 199.)

in einer, in der Allgemeinen deutschen Bibliothek abgedruckten Erklärung feierlich seine Autorschaft abzuleugnen und gegen die kritischen Wälder und den Ton derselben energisch zu protestiren,[1] sodaß Lessing, welcher ihn inzwischen auch für den Verfasser gehalten hatte, beinahe wieder daran irre wurde.[2]

Was nun aber Herders Recension selbst anlangt, so ist es schwer, ihr gegenüber einen ganz unparteiischen Standpunkt zu wahren. Herder war in den seit Erscheinen des Laokoon verflossenen Jahren einigermaßen von seinem ersten Enthusiasmus zurückgekommen; er hatte sich in dem Streit zwischen Lessing und Winckelmann entschieden auf die Seite des letzteren gestellt; und so wurde denn seine Schrift eigentlich eine Apologie Winckelmanns gegenüber den Angriffen Lessings.[3] Wir werden im Commentar sehr häufig Gelegenheit haben, auf Herders Einwände zurückzukommen, sowohl auf die, welche den antiquarischen Theil des Laokoon angehen, als auf die aesthetischen; und manchmal nicht gerade, weil diese Einwände es an und für sich verdienten, besprochen zu werden, als weil es eben Herder ist, der sie erhob. Denn wenn auch Herder weder die Einseitigkeit noch die Unwissenheit der vorhergenannten Recensenten theilt, vielmehr seine Angriffe eben so sehr den Hauptfragen des Laokoon zuwendet, als er ihnen mit gründlicher Gelehrsamkeit und Belesenheit entgegentritt; und wenn wir auch sehen werden, daß Herder in der That an verschiedenen Punkten Lessings Theorieen mit Recht angreift und wichtige Erinnerungen beibringt (was auch Lessing anerkannt hat[4]), so ist er doch im allgemeinen mit seiner Polemik auf eine ganz falsche Bahn gerathen. Es ist fast überall, wo er sich gegen Lessings aesthetische Deduktionen und Schlußfolgerungen wendet, sein Fehler, daß er sich zu sehr

[1] Vgl. Herder's Lebensbild I, 3, 2, S. 196, namentlich den Schluß: „Ich protestire nochmals gegen die kritischen Wälder, mit deren Ton ich eben so wenig zufrieden bin, als Herr Klotz" (nicht wie der unsinnige Druckfehler bei Guhrauer S. 83 lautet: „als Herder, Klotz").

[2] Vgl. Werke XII, 229 (271).

[3] So bemerkte auch Hamann in seiner Recension der Krit. Wälder, in der Königsberger Zeitung vom 6. Febr. 1769 (Hamann's Werke III, 431): „Das erste Wäldchen scheint überhaupt für Winkelmann, und wo nicht über, doch wenigstens ziemlich neben Lessing geschrieben zu sein."

[4] Wie die Alten den Tod gebildet, Werke VIII, 225 (212): „der gründlichste (Widerspruch) ist noch der, der sich von einem Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe."

an den Buchstaben hält, ohne den wahren innern Werth des Gesagten zu erwägen, ohne sich von Lessings Ideenverbindung wirkliche und genaue Rechenschaft abzulegen; ja manchmal ohne zu ahnen, wo Lessing eigentlich hinaus will. Daher kommt es denn, daß er mäkelt und tadelt, wo nichts zu tadeln ist, daß er oft mit andern Worten eigentlich dasselbe als Resultat seiner Entwicklung bringt, was Lessing gewollt und nur in vielleicht einmal etwas zu wenig scharfer Weise ausgedrückt hat; daher auch der oft peinliche Eindruck, den seine Art zu polemisiren und zu bemängeln bei uns hervorruft. Immerhin aber merkt man aus jeder Zeile der Schrift, daß es kein unbedeutender Mann ist, der sie geschrieben hat; und es ist charakteristisch, daß während Lessings Freunde mit der Recension wenig zufrieden waren und an ihr dasselbe tadelten, was wir eben als ihren Fehler bezeichneten, Lessing selbst damit wohl zufrieden war[1] und an Nicolai schrieb, der Verfasser dieser Recension sei der einzige, um den es ihn der Mühe lohne, mit seinem Krame ganz an den Tag zu kommen (s. oben S. 104).

Man hat neuerdings mehrfach behauptet, daß Herder Lessing geringgeschätzt, ja daß er am Schluß seiner Kritik ziemlich unverhohlen dieser Geringschätzung Ausdruck verliehen habe.[2] Aber wenn man selbst zugesteht, daß Herder, bei seiner großen Vorliebe für Winckelmann, sich von dem kritischen Gegner seines Idols nicht sympathisch berührt fühlte, — gering geachtet hat er ihn sicherlich nicht. Wenn er in dem oben erwähnten

---

[1] Vgl. Karl Lessing an seinen Bruder, am 9. März 1769 (Werke XIII, 168): „Herders kritische Wälder habe ich nun gelesen. Er scheint mir in den Geist Deines Laokoons nicht eingedrungen zu sein. Mit seiner Widerlegung, in Betracht des Philoktets von Sophokles, hat er ganz Unrecht. Man darf diese Tragödie nur aus dem Auszuge kennen, den er selbst davon macht. Moses ist meiner Meynung, und versicherte mich, daß ihn das ganze erste Wäldchen ärgere; nicht, weil H. Dich widerlegt, sondern, weil er so wenig eingesehen, wohin Du gewollt." Und am 10. Aug. d. J. schreibt er (XIII, 182): „Daß Du mit Herders Kritik darüber (über den Laokoon) zufrieden bist, hat mich gewundert."

[2] Herder spricht am Schluß von Winckelmann, dessen frühzeitiges, schreckliches Ende man gerade damals beklagte, und endet mit den Worten: „Wie mancher Literator und Alterthumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern vielmehr sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts als verführende Spuren von ihm aufzuzeigen habe." Cosack, Einltg. z. Laokoon, 2. Aufl. S. XIX, nimmt an, daß dies auf Lessing gemünzt sei, während Herder doch sicherlich Klotz und seine Anhänger dabei im Auge hatte.

Briefe an Lessing schreibt: „Nehmen sie die offenste Versicherung meiner Hochachtung an, die auch aus meiner ganzen Schrift erhellen muß und künftig noch mehr erhellen wird. Jedes Wort sey verbannt, was einen Lessing beleidigen wollte; allein jedes Wort werde auch um so schärfer geprüft, was ein Lessing sagt, denn wie viel hat der nicht Nachsager," — so dürfen wir dies nicht für eine bloße Höflichkeitsphrase halten; schreibt er doch um dieselbe Zeit an Nicolai (Lebensbild I, 2, 409), in Bezug auf die antiquarischen Briefe: „Ich beneide Herrn Lessing in mehr als einer Absicht. Er ist ein Weltbürger, der sich aus Kunst in Kunst, und aus Lage in Lage, und immer noch mit ganzer, unveralteter Seele wirft; solch' ein Mann kann Deutschland erleuchten!" Und wenn er in dem kritischen Wäldchen selbst Winckelmann und Lessing mit einander vergleicht, sowohl hinsichtlich ihrer Stellung der Kunst gegenüber, als rücksichtlich ihrer Schreibweise,[1] und hier in der That Lessings Bedeutung nicht recht erfaßt hat, so trefflich er auch seinen Stil und seine Methode charakterisirt, so darf doch auch hier nicht übersehen werden, daß ein gleiches Verkennen auch bei der Beurtheilung seines Lieblings Winckelmann stattfindet; und daß, wenn man dasjenige, was er von beiden Männern sagt, gegeneinander abwägt, die Wagschale durchaus nicht zu Gunsten des letzteren sinkt.[2] Gestehen wir also immerhin zu, daß Herders Gesichtskreis in manchen Beziehungen zu eng war, um dem hohen Fluge Lessings folgen zu können; gestehen wir, daß sein Ton oft bissig erscheint, seine Bemerkungen kleinlich, tadelsüchtig: aber schieben wir ihm nicht die Absicht unter, daß er absichtlich seine Augen gegen dessen Größe verschloß, daß er aus kleinlichem Neid oder irgend welcher andern Triebfeder den Mann, zu dem er nicht hinaufreichen konnte, habe von seinem Piedestal herunterzerren wollen.

Auch die zweite bedeutende Kritik des Laokoon, veröffentlicht in der Allgemeinen deutschen Bibliothek IX, 1. Stück (1769), erschien anonym. Ihr Verfasser war Christian Garve (1742—1798), der damals als Professor der Philosophie in Leipzig

---

[1] Das thut er schon in jenem Briefe an Scheffner, s. oben S. 122.
[2] Vgl. über diese Herder'sche Parallele Guhrauer S. 78 fg.

lebte. Seine Besprechung des Laokoon[1] ist streng genommen keine Recension. Garve stellt es sich, wie er selbst sagt, zur Aufgabe, den Lessing'schen Ideen nachzugehn, die Gedankenfolge im Laokoon, die ja durch manche Seitensprünge etwas verhüllt erscheint, in's Licht zu stellen. Auf antiquarische und philologische Fragen, welche bei Herder den größten Theil der Recension einnehmen, läßt sich Garve gar nicht ein, ihm als Philosophen ist der aesthetische Inhalt der Schrift die Hauptsache. Seine Besprechung hat ihren ganz besondern Werth in der musterhaften Klarheit und Deutlichkeit, mit der er die Lessing'schen Ideen darlegt und in Kürze den ganzen Inhalt des Laokoon uns vor Augen führt. Mit eigenem Raisonnement ist er sehr zurückhaltend; was er aber an eigenen Bemerkungen den Lessing'schen Gedanken hinzufügt, erweiternd oder modificirend, ist werthvoll und beachtenswerth. Auch diese Recension war daher für Lessing ein Trost für die wenig erfreuliche Behandlung, welche ihm das Trifolium Klotz, Riedel, Murr hatte angedeihen lassen; er sprach seine Befriedigung darüber in jenem früher besprochenen, wichtigen Briefe an Nicolai (s. oben S. 102) offen aus.

Werfen wir schließlich noch einen kurzen Blick auf die Wirkung, welche Lessings Laokoon auf die nachfolgende Zeit geübt hat. In der Aesthetik selbst, dieser damals noch jungen Wissenschaft, war davon für's erste nicht viel zu spüren. Johann Georg Sulzers (1720—1779) „Allgemeine Theorie der schönen Künste," obschon fünf Jahre nach dem Laokoon erschienen (1771), ist noch vollständig auf den Schweizern, auf Baumgarten und Batteux basirt.[2] Goethe, welcher das Werk recensirte,[3] machte es Sulzer ausdrücklich zum Vorwurf, daß er sich um Lessing und Herder so gar nicht gekümmert. „Nachdem die Herren Theorienschmiede alle Bemerkungen in der Dichtkunst, der Malerei und Sculptur in Einen Topf gerüttelt

[1] Vgl. über sie Guhrauer S. 83 ff. Wieder abgedruckt ist sie in Garve's Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. u. Künste, 1802, I, 103 ff.; ich habe sie auf mehrfach geäußerte Wünsche hin im Anhang abdrucken lassen.

[2] Vgl. Guhrauer 86 ff. Zimmermann 174 ff. Schasler 360 ff.

[3] In den Frankfurter gelehrten Anzeigen von 1773, Werke XXXIII, 1—10.

hatten, so wäre es Zeit, daß man sie wieder herausholte, und für jede Kunst sortirte." — Aber Sulzers Theorie blieb für die Entwicklung der Aesthetik ohne jede Bedeutung. — Die durch Kant bewirkte Reform der Aesthetik leitete dieselbe zwar auf andere Bahnen, als auf die, welche Lessing betreten hatte; Kants grundlegende „Kritik der Urtheilskraft" nimmt sogar auf den Laokoon gar keine Rücksicht; aber mit Recht bemerkt Guhrauer (S. 87), daß selten in der Literatur zwei so unabhängige und ursprüngliche Werke von Verfassern, die, obgleich Zeitgenossen, im Leben einander fern blieben, so einander in die Hand gearbeitet haben, als der Laokoon und die Kritik der Urtheilskraft. — Bei weitem mehr steht Schiller auf Lessings Schultern, obschon derselbe in seinen aesthetischen Untersuchungen die bildende Kunst nur selten in Betracht zieht und vornehmlich die aesthetischen Principien in der Dichtkunst festzustellen sucht, auch vielfach, wo er sich auf gleichem Boden mit dem Laokoon bewegt, wie z. B. in seiner Recension der Matthisson'schen Gedichte und den daran geknüpften Betrachtungen über Landschaftsmalerei, einen andern Standpunkt einnimmt als jener. — Seitdem ist die Aesthetik sehr mannigfaltige Wege gewandelt; wir werden im einzelnen im Commentar hinreichend Gelegenheit haben zu sehen, wie sich die moderne Aesthetik den Lessingschen Theorieen gegenüber verhält; aber so sehr dieselbe auch manche Härten des Lessing'schen Systems modificirt hat und auf Grund neuerworbener Anschauungen vielfach zu andern weitergehenden Resultaten gekommen ist, so darf man doch sagen, daß das Fundament, auf welchem die Aesthetik in den im Laokoon behandelten Fragen heute beruht, das von Lessing construirte ist.

Wie in der Theorie, so hat der Laokoon auch in der Praxis seinen Einfluß nach verschiedenen Richtungen hin geltend gemacht. Die beschreibende Richtung in der Poesie, beim Erscheinen des Laokoon allgemein verbreitet und beliebt, erhielt durch ihn den Todesstoß. Schon Zeitgenossen Lessings, Wieland z. B., waren seitdem darauf bedacht, in ihren erzählenden Gedichten direkte Schilderung zu vermeiden; noch mehr aber macht sich sein Einfluß bei der nächsten Generation, bei Goethe und

Schiller vor allen, kenntlich.[1] Vornehmlich ist es bei Goethe „Hermann und Dorothea", wo wir Lessings Einfluß überall erkennen — einen vielleicht Goethe selbst unbewußten Einfluß, der aber darum nicht minder sicher als wirksam bethätigt anzunehmen ist, zumal er auch schon in den vorhergehenden Schöpfungen des Dichters verfolgt werden kann;[2] und ebenso lassen Schillers Balladen, sein „Spaziergang" u. a. m., überall die Nachwirkung der Lessing'schen Lehren erkennen. Auch unsere moderne Literatur, untergeordnete Größen abgerechnet, welche sich nach wie vor in Ausmalung körperlicher Schönheiten u. dgl. gefallen, läßt diesen Einfluß des Laokoon überall erkennen; Dichter, wie beispielshalber Wilh. Jordan, Gottfr. Keller, Paul Heyse, Gust. Freytag, schildern nie das Coexistente, ohne es in Handlung umzusetzen; man kann in der That behaupten, daß das Gesetz, der Dichter solle nicht malen, heut zu einem allgemein anerkannten Dogma geworden ist.

Nicht die gleiche Wirkung hat der Laokoon in der bildenden Kunst geübt; und wenn man bei manchen, durch Lessings mehrfach einseitigen Standpunkt hervorgerufenen Urtheilen es als ein Glück bezeichnen muß, daß seine Auffassung, z. B. der Historien- und der Landschaftsmalerei, nicht die allgemeine geworden ist, so muß man in andern Punkten, wo Lessing entschieden mit seinen Forderungen im Recht ist, es beklagen, daß die Künstler ihm so wenig Folge geleistet. Zwar begegnen wir der Allegorie nicht mehr so häufig in den Kunstwerken, wie im 17. und 18. Jahrhundert, aber das ist mehr eine Folge der realistischen Zeitströmung, als des Lessing'schen Einflusses, und im Vergleich zur poetischen Malerei hat sie sowohl im vorigen, wie in diesem Jahrhundert ein bei weitem zäheres Dasein gefristet, als jene. In den Goethe-Schiller'schen Xenien wird einmal Carstens verspottet, daß er „Raum und Zeit" gemalt. Aber wäre das nur das Schlimmste, was sich die Kunst seit Lessing hat zu Schulden kommen lassen! — Man betrachte unsere öffentlichen Monumente, man durchwandele unsere Gemäldegalerien, und auf

[1] Vgl. Gervinus IV, 432. Hettner III, 1, 574.

[2] Vgl. hierüber den Aufsatz von Eickershoff: „Ein Versuch, die Nachwirkung von Lessings Laokoon an einigen Dichtungen Goethe's zu erweisen." in Herrig's Archiv f. d. Stud. d. neuern Sprachen u. Literat. XXXI. Jahrg. Bd. 57, 1877, S. 129—170.

Schritt und Tritt wird man auf unmalbare Gegenstände stoßen, selbst bei unsern ersten Künstlern, einem Cornelius, Genelli u. a., um von den Lieblingen des Publikums, einem Kaulbach, Makart, Doré, zu schweigen. In der That, unsern Künstlern und unserm Publikum ist das Bewußtsein von dem, was Pinsel und Meißel darstellen dürfen und was nicht, vollständig abhanden gekommen; auf diesem Gebiete soll der Laokoon seine Wirkung noch thun. Möge die Zeit nicht zu fern sein, da auch hier die von dem großen Reformator unserer Aesthetik aufgestellten Gesetze in ihrer vollen Bedeutung erkannt, gewürdigt und befolgt werden!

---

# Laokoon:

oder

über die Grenzen

der

# Mahlerey und Poeſie.

*῞Υλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.*
*Πλούτ. πότ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνύ.*

Mit

beyläufigen Erläuterungen

verſchiedener Punkte

der alten Kunſtgeſchichte:

von

**Gotthold Ephraim Leſſing.**

Erſter Theil.

BERLIN,

bey Chriſtian Friedrich Voß.

1766.



## Erklärung der Zeichen in den kritischen Anmerkungen.

**A** Lessings Originalhandschrift.
**a** Correkturbogen.
**b** Lessings Verbesserungen in den Correkturbogen.
**B** Erste Ausgabe von 1766.
**C** Zweite Ausgabe von 1788 (besorgt von Karl Lessing).
**D** Lachmanns Ausgabe.
**O** bedeutet Uebereinstimmung von **B C D**.

(NB. Wo **a** nicht ausdrücklich angeführt ist, stimmt es mit **B** überein; wo **b** nicht angeführt wird, hat Lessing im Correkturexemplar nichts verbessert.)

# Vorrede.

Der erste, welcher die Mahlerey und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beyden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beyde, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beyde täuschen, und beyder Täu- 5 schung gefällt.

Ein zweyter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bey beyden aus einerley Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf 10 mehrere Dinge anwenden laßen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Mahlerey, andere mehr in der Poesie herrschten; 15 daß also bey diesen die Poesie der Mahlerey, bey jenen die

---

9. *fließe* **A** *fliesse* **O**. Lessing schreibt, außer in Fremdwörtern und einigen wenigen deutschen Wörtern, wo *ss* steht, den scharfen S-Laut am Ende wie in der Mitte der Wörter mit *ß*, während die Ausgaben, von **B** an, in der Mitte der Wörter zwischen zwei Vokalen fast überall *ss* drucken. So vgl. z. B. unten 11: *laßen* **A** *lassen* **O**. S. 146, 6 *Schlüßen* **A** *Schlüssen* **O**, 24 *Landstraßen* **A** *Landstrassen* **O**, ebenso 25; 26 *Wildniße* **A** *Wildnisse* **O**, u. s. f. Im weiteren habe ich daher diese Abweichungen nie angemerkt, sondern nur da, wo ausnahmsweise Uebereinstimmung sich findet oder wo L. selbst von dem obigen Principe abgeht. *Schönheit, deren* **b O** *Schönheit deren* **Aa**.

Mahlerey der Poesie mit Erläuterungen und Beyspielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweyte der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

5 Jene beyden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüßen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bey den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen 10 Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beyden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Mahlerey, die Regeln derselben durch die bereits fest- 15 gesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen seyn, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Mahlerey auf die Beredsamkeit 20 und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und 25 sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildniße führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die

---

5 *leicht, weder* **bO** *leicht weder* **Aa**. 8 *meiste* **A** *Meiste* **O**. 13 *Protogenes* **bO**, *Metrodorus* **Aa**. 14 *festgesetzten* **A** *festgesezten* **O**. 15 *Regeln der* **bO** *Regeln, der* **Aa**. 16 *Mäßigung* **AO** (vgl. oben S. 145 Anm. zu Z. 9). 18 *Werken, die* **bO** *Werken die* **Aa**. 21 *viel, noch* **A** *viel noch* **O**. 22 *mehrern* **bO** *mehr* **Aa**. 24 *verwandelten; sollten* **bO** *verwandelten, sollten* **Aa**. *kürzern und sichrern* **O** *kürzen und sichrern* **A** *kurzen und sichren* **a** *kurzen und sichrern* **b**. Darnach ist anzunehmen, daß L. in der That *kürzern und sichrern* schreiben wollte; denn obschon er *kurzen* in **a** nicht corrigirte, nur *sichren* in *sichrern* änderte, deutet doch die Verschreibung *kürzen* in **A** auf ursprünglich beabsichtigten Comparativ hin.

Mahlerey eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Mahlerey sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; deßen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müßen glaubt. 5

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beyden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommnen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nach- 10 ahmung, (*Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως*) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Mahlerey und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschloßen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern 15 Schranken der Mahlerey; bald laßen sie die Mahlerey die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem 20 zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Mahlers über einerley Vorwurf, die darinn bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Mahlerey haben, 25 zur Last legen.

Ja diese Aftercritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Mahlerey die Allegoristerey erzeiget; indem man jene zu einem

---

3 *deßen* **bO** *deren* **Aa**. 5 *glaubt* (?) **A** *glaubet* **O**. 9 *vollkommnen* **A** *vollkommenen* **O**. 11 *wären* **bO** *wäre* **Aa**. 21 *seichtesten*] so die zweite Correctur der Vorrede und **O**; *elendesten* **Aa**, von L. in **a** nicht corrigirt, also jedenfalls eine spätere Veränderung, die mit Rücksicht auf Frgt. A 2, I: *seichte Parallelen* den Vorzug verdient. 23 *darinn* **A** *darin* **O**. 24 *dem einen* **AD** *dem einem* **BC** *nach dem* **ABD** *nachdem* **C**. 29 *erzeiget* **Aa** *erzeuget* die zweite Correctur und **O** (nicht **b**). Dennoch habe ich *erzeiget* oben stehen gelassen: vgl. den Commentar z. d. St.

redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, was sie mahlen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Be-
5 stimmung zu entfernen, und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

10 Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz
15 zu verachten seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, Trotz einer Nation in der Welt.

20 Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beyspiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beyspiele mehr nach der Quelle schmecken.

25 Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmalen auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift laßen wollen. Andere kleine Ausschweifungen

---

3 *Maaße*] *Maaße* oder *Maße* **A** *Maße* **a** *Maasse* die zweite Correctur und **O**. L. schreibt gewöhnlich *Maaß*. 4 *ausdrücken*] in der zweiten Corr. und **O**; *erregen* **Aa**, von L. in **a** nicht corrigirt; *erregen* steht auch im Entwurf Frgt. A 2, I. Hingegen in der französischen Vorrede Frgt. B 1 steht *exprimer des idées generales;* deshalb ziehe ich oben die spätere Fassung der ursprünglichen vor. 7 *Geschmacke, und* **b O** *Geschmacke und* **A a**. Hinter *Geschmacke* ist in **A** *der Virtuosen* ausgestrichen. 10 *zufälliger*] davor ist in **A** *ganz* ausgestrichen. *entstanden*] in **A** verschrieben *enstanden*. 16 *keinen* **bO** *kein* **Aa**. 21 *Aesthetik, Gesners* **bO** *Aesthetik Gesners* **Aa**. 22 *bündig* **bO** *gründlich* **Aa**. 25 *mehrmalen* **A** *ehemals* **a** *mehrmals* **bO**.

über verschiedne Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bey, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen beßern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Mahlerey, die bildenden Künste überhaupt begreiffe; so wie ich nicht da- 5 für stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

## I.

1 Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Mahlerey und Bildhauerkunst, setzet Herr 10 Winkelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres," sagt er,[a] „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so „wüthen, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen „bey allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele." 15

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons, „und nicht in dem Gesichte allein, bey dem heftigsten Leiden. „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des „Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht „und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezo- 20

[a] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

---

1 *verschiedne* **A** *verschiedene* **O**. *Punkte* **AbO** *Puncte* **a**. 2 *stehen nur da* **bO** *stehen da* **Aa**. 5 *die bildenden* **O** *alle bildende* **Aa** *die bildende* **b**. *begreiffe* **ABD** *begreife* **C**. 6 *unter dem* **bO** *unter den* **Aa**. 10 *Herr*] In **A** hier und sonst meist abgekürzt *H.* 11 *Winkelmann*] So schreibt L. immer; die richtige Form ist bekanntlich *Winckelmann.* 14 *wüthen* **AO** *wüten* **W** (d. h. Winckelmann in der von L. angeführten Schrift). 15 *große* **A** *grosse* **OW** (ebenso S. 150 Z. 11 u. 13, und Z. 7 *Größe*). 16 *Laocoons* **AaW** *Laokoons* **O** (ebenso S. 150 Z. 4 u. 9). 20 *eingezogenen* **OW** *eingezogenem* **A**. 21 *Von der Nachahmung etc.*] citirt nach der 2. vermehrten Ausgabe, Dresd. u. Leipz. 1756. Vgl. Winckelmanns Werke v. Eiselein I, 30 ff. *Mahlerey* **O** *Malerey* **A**.

NB. Die Zahlen am inneren Rande geben die Seiten der Originalausgabe von 1766 an. Die Vorrede ist in derselben nicht paginirt.

„genen Unterleibe bey nahe selbst zu empfinden glaubt: dieser
„Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in
„dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein
„schreckliches | Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet; 2
5 „die Oefnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein
„ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet.
„Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch
„den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und
„gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des
10 „Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele;
„aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertra-
„gen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bil-
„dung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des
15 „Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor ein-
„prägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer
„Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte
„der Kunst die Hand, und bließ den Figuren derselben mehr als
„gemeine Seelen ein. u. s. w."

20 Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der
Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen
Wuth nicht zeige, welche man bey der Heftigkeit deßelben ver-
muthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig,
daß eben hierinn, wo ein Halbkenner den Künstler unter der |
25 Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes 3
nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben
hierinn die Weisheit deßelben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weis-
heit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem
30 Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meynung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen

---

1 *bey nahe* **AO** *beynahe* **W**. *glaubt* **AO** *glaubet* **W**. 2 *äußert* **A** *äussert* **OW**. 3 *erhebt* **AO** *erhebet* **W**. 4 *singet; die* **O** *singt; die* **A** *singet: Die* **W**. 5 *Oefnung* **OW** *Oeffnung* **A**. *nicht; es* **AW** *nicht: es* **O**. 10 *Sophokles Philoktet* **AO** *Sophocles Philoctetes* **W** 13 *geht* **AO** *gehet* **W**. 14 *Natur. Der* **AO** *Natur: Der* **W**. 16 *Weltweise* **AO** *Weltweisen* **W**. 19 *ein. u. s. w.* **A** *ein v. s. w.* **O**.

er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bey mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet 5 dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bey uns zurückgelaßen. — Die Klagen, das Geschrey, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und 10 sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — 4 Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunst- 15 richter,[b] daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausruffungen, das Winseln, die abgebrochenen *ἆ, ἆ, φεῦ, ἀιατταῖ, ὦ μοι, μοι!* die ganzen Zeilen 20 voller *παπα, παπα,* aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamiret werden mußten, als bey einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern laßen, als die andern. Er scheinet dem 25 Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreyen ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit

[b] *Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.* 30

---

11 *des Unmuths, des Jammers* **O** *des Jammers, des Unmuths* **A**. 13 *durchhallen* **O** *ertönen* **A**. 17 *wollte* **AbO** *wolte* **a**. 19 *Die jammervollen* **O** *die jammervollen* **A**(?). 20 *ἀιατταῖ*] *ἀιατται* **AO**; lies *ἀτταταῖ*, vgl. Philoct. v. 743. 790 (Schneidewin). 25 *dauern* **AD** *dauren* **BC**. 30 *Brumoy*] citirt nach der Amsterdamer Ausgabe von 1732; in der ersten, Paris 1730, steht die Stelle I, 268 (*Les Anciens ne s'embarassoient pas de faire les Actes égaux*).

Geschrey zu Boden. Die geritzte Venus schreyet laut;[c] nicht um sie durch dieses Geschrey als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die | Lanze des Diomedes fühlet, schreyet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wüthende Krieger zugleich, daß beyde Heere sich entsetzen.[d]

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreyen, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weis es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt, wißen über unsern Mund und über unsere Augen beßer zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrey und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bey uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bißen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten Nordischen Heldenmuths.[e] Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bey dem Barbaren aus Wildheit und Verhär-

[c] *Iliad. E. v. 343. ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα —*
[d] *Iliad. E. v. 859.*
[e] *Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.*

---

19 *größer* **AO**. 21 *unverwandtem* **ACD** *unverwandten* **B**. 29 *aber auf* **bO** *aber auch auf* **Aa**. 34 *Th. Bartholinus de causis etc.*] Auch unter dem Titel *Antiquitates Danicae*, *Hafniae* 1690. Hier steht p. 3 die Geschichte vom Palnatoko.

tung entsprang, das wirkten bey ihm Grundsätze. Bey ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bey dem Barbaren war der Heroismus eine helle freßende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrey, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern | Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben.[f] Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beyden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; *δάκρυα θερμὰ χέοντες.* Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας.* Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nehmliche Verboth? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müße. *Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν,* läßt er an einem andern Orte[g] den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwey Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trift. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreyen. Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anstän-

[f] *Iliad. H. v. 421.*
[g] *Odyss. Δ. 195.*

---

3 *schlafen* **bO** *schlaffen* **Aa**. 4 *Bey dem* **O** *Bey den* **A**.

digen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreyender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[h] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen 5 den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie 10 der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht 15 man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar | unsere Bewunderung erwecken, aber die Be- 9 wunderung ist ein kalter Affekt, deßen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließt.

20 Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreyen bey Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem 25 ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreyen nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrey mit bestem Vorsatze ausdrücket.

[h] Chataubrun.

---

13 *gleichmäßig* **O** *proportionirt* **A**. 14 *interessirende* **AO**. 19 *ausschließt* **A** *ausschliesst* **a** *ausschliesset* **O**. 27 *von seinem* **O** *von seinen* **A**. 28 *mit bestem Vorsatze* **O** *mit Vortheil* **Aa**. 29 *Chataubrun*] Der Name wird richtig *Chateaubrun* geschrieben.

## II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Mahlerey überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen | Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung *schöner* Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das *Schöne*; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erhohlung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffnen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich mahlen wollen, da dich niemand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist[a] über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sey so ungestalten wie möglich; ich will dich doch mahlen. Mag *dich* schon niemand gern sehen: so soll man doch mein *Gemählde* gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weis."

[a] Antiochus. *(Antholog. lib. II. cap. 4.)* Harduin über den Plinius (*lib. 35. sect. 36. p. m. 698*) legt dieses Epigramm einem Piso bey. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

---

3 *großen* **AO**. 8 *schöner*] in **A** unterstrichen; ebenso 9 *Schöne*. 12 *groß, von* **A** *groß von* **O**. 13 *bloßen* **AO**. 14 *getroffnen* **A** *getroffenen* **O**. 15 *seiner* **ACD** *seine* **B**. 19 *sagt* **O** *sagte* **Aa**. 20 *neuere* **AbO** *neuerer* **a**. 21 *Mag dich*] in **A** ist *dich* unterstrichen; ebenso 22 *Gemählde*. 25 *nachzubilden* **aO** *darzustellen* **A**. 26 *Antiochus*] vgl. Anth. Pal. XI, 412: *πῶς ἄν τις γράψαι, μηδ' ἐςιδεῖν ἐθέλων*.

Freylich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerey mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie
5 hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit wiederfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, deßen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,[b] lebte in der verächtlichsten Armuth.[c] Und Pyreicus, der Barbier- 12
10 stuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines Niederländischen Künstlers mahlte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reitz hätten, und

[b] Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemählde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bil-
15 dern des Häßlichen rein zu halten. (*Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.*) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wißen, weil von diesem bekannt sey, daß er unzüchtige Figuren gemahlt habe. (*de Umbra poetica Comment I. p. XIII.*) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die
20 Jugend von dergleichen Reitzungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (*cap. II.*) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurückzubehalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn, über den Aelian *Var. Hist. lib. IV. cap. 3.*), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus,
25 Dionysius und Pauson angiebt, darinn setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemahlt habe. Sie mahlten allesamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd mahlte, beweiset noch nicht, daß er ein Thiermahler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des
30 Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen mahlen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu mahlen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.
35 [c] *Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.*

---

4 *Pauson*] in **A** unterstrichen, ebenso 6; ferner 4 u. 9 *Pyreicus*, und alle Eigennamen in Anm. a S. 155, und in Anm. b. *Pyreicus*] l. *Piraeïcus*, vgl. d. Comment.; ebenso 9. 5 *wiederfahren* **0** *wieder fahren* **A**. 11 *allem dem* **AC** *allem den* **BD**. *Niederländischen* **A** *niederländischen* **0**. 15 *Polit. lib. VIII. cap. 5*] s. Arist. Vol. II, p. 1340 A, 25 ed. Berol. 22 *zurückzubehalten* **A** *zurück zu behalten* **0**. 26 *Menschen, und* **A** *Menschen und* **0**. 27 *allesamt* **bO** *alle* **Aa**. *Figuren; und* **bO** *Figuren und* **Aa**.

so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[d] des Kothmahlers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für 5 unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verboth, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[e] 10 18 gehalten wird. Es verdammte die | griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der 15 Hellanodiken gefloßen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreymaligen Sieger, ward eine Ikonische gesetzet.[f] Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herr- 20 schen; es ist das Ideal eines gewißen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bey den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworffen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müßen 25 sich die Gesetze über die Wißenschaften keine Gewalt anmaaßen; denn der Endzweck der Wißenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyranney, ihr

[d] *Plinius lib. XXXV. Sect. 37. Edit. Hard.*
[e] *De Pictura Vet. lib. II. cap. IV. §. 1.* 30
[f] *Plinius lib. XXXIV. Sect. 9. Edit. Hard.*

---

1 *Rhyparographen*] in **A** unterstrichen; ebenso 11 *Ghezzi.* 10 *Junius, gehalten* **bO** *Junius gehalten* **Aa**. 13 *häßlichern* **AD** *häßlichen* **BC**. 15 *Geiste* **A**(?)**D** *Geist* **BC**. 18 *mittelmäßigen* **AO**. 24 *unterworffen* **ABD** *unterworfen* **C**. 26 *anmaußen* **A** *anmassen* **BC** *anmaassen* **D**. 29 *lib. XXXV*] Sect. 37 § 112; in **AO** irrthümlich *lib. XXX.* 30 *Vet.* **A** *vet.* **O**. 31 *Sect. 9*] § 16. *Edit. Hard.* **A**, fehlt in **O**.

in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnißes den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetz|geber abhangen, welche Art von Vergnügen, 14
5 und in welchem Maaße er jede Art deßelben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einfluße, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeigten schöne Menschen schöne Bildseulen, so
10 wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildseulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bey uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewißen alten
15 Erzehlungen, die man gerade zu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der
20 Gottheit;[g] und die schönen Bildseulen und | Gemählde eines 15 Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum,
25 und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrechrische Phantasie nur immer eine Schlange war.

[g] Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen
30 einer medicinischen Gottheit hält, wie Spence, *Polymetis p. 132.* Justinus Martyr (*Apolog. II. p. 55. Edit. Sylburg.*) sagt ausdrücklich: *παρὰ παντὶ τῶν νομιζομένων παρ' ὑμῖν θεῶν, ὄφις σύμβολον μέγα καὶ μυστήριον ἀναγράφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Be-
35 ziehung auf die Gesundheit haben.

---

9 *Erzeigten* **ABD** *Erzeugten* **C.** *Bildseulen* **A** *Bildsäulen* **O**; ebenso 11. 16 *Aristodamas*] lies *Aratus;* vgl. d. Comm. 17 *großen* **A** *Grossen* **O.** 20 *Gottheit; und* **bO** *Gottheit und* **Aa**. *Bildseulen* **A** *Bildsaulen* **a** *Bildsäulen* **bO.** 27 *ehebrechrische* **A** *ehebrecherische* **O.** 30 *wie Spence*, *Polymetis p. 132* **A**; fehlt in **O.**

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bey den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

Und dieses festgesetzt, folget nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müßen. 5

Ich will bey dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler 10 16 entweder ganz ¦ und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind. 15

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.[h]

[h] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch itzt vorhandenen alten 20 Statuen, Basreliefs, Gemählde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (*Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Cesars de* 25 *Julien, par Spanheim p. 48.*), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (*Dial. XVI. p. 272.*) „Obschon die Furien in

---

1 *meinem* **ACD**: in **B** verdruckt *meirem.* 20 *gedenken; man* **A** *gedenken: man* **aO**, und ebenso in den noch vorhandenen drei übrigen Correcturabzügen dieses Blattes. Doch scheint L.'s erste Interpunktion besser zu sein. 22 fg. *Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören.* **bBD**. *Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind.* **AaC**. Vgl. Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1874, S. 159 u. 1877, S. 110. 25 *Spanhem. de Praest. Numism.*] hier citirt nach der Ausgabe von Is. Verburg, Amsterdam 1717. Bd. II. *Les Cesars de Julien, par Spanheim* **D**; fehlt in **AaC**; **b** fügt es hinzu, mit der Schreibung *Cesar;* ebenso, und *Spanhem*, hat **B**. (Die Stelle steht in der mir vorliegenden Ausgabe, Paris 1696, p. 54.)

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bey dem Dichter war es 17
der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem
Künstler nur der ernste.

„den Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes sind, so findet sich
5 „doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht
„werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in deßen Vorstellung
„auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den
„unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes
„abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer
10 „Rache so weit nicht gegangen seyn, hätte der Teufel nicht ein wenig
„zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bey dem Bellori (in den
„*Admirandis*) sieht man zwey Weiber, die mit der Althäa am Altare
„stehen, und allem Ansehen nach Furien seyn sollen. Denn wer sonst
„als Furien hätte einer solchen Handlung beywohnen wollen? Daß sie
15 „für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel
„an der Abzeichnung. Das merkwürdigste aber auf diesem Werke ist
„die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der
„Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa,
„so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich
20 „itzt zu richten, alle Ursache hatte etc." — Durch solche Wendungen
kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien,
hätte einer solchen Handlung beywohnen wollen? Ich antworte: Die
Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten.
Ovid sagt: (*Metamorph. VIII. v. 460. 61.*)

25 *Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni*
*Imperat, et positis inimicos admovet ignes.*

Dergleichen *taedas*, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln
brauchten, haben auch wirklich beyde Personen in den Händen, und die
eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt.
30 Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie
eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt.
Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst seyn.
(*Metamorph. l. c. v. 515.*)

*Inscius atque absens flamma Meleagros in illa*
35 *Uritur: et caecis torreri viscera sentit*
*Ignibus: et magnos superat virtute dolores.*

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden
Zeitpunkt der nehmlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager
gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon
40 für Parzen, (*Antiqu. expl. T. I. p. 162.*) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen,
den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst
(*Admirand. Tab. 77.*) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien
sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch
das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer

8 *welchem* **ACD** *welchen* **B**. 14 *Furien hätte* **A** *Furien, hätte* **O**.
16 *merkwürdigste* **A** *Merkwürdigste* **O**. 24 *460. 61* **A** *460. 461* **O**.
25 *in fragmina*] lies: *et fragmina*. 31 *Gesicht, welches* **O** *Gesicht welches* **A**.
34 *in illa*] lies: *ab illa*. 40 *p. 162*] Pl. 97. 41—44
*Bellori selbst — andere sind* **O**; fehlt in **A**; ein Correcturbogen,
auf dem dieser Nachtrag sich fände, ist nicht da. 42 *Tab. 77*]
Tab. 69 der Ausgabe von 1693.

18 Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemählde von der Opfrung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden 5 Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,[i] in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu 10 19 können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,[k] daß der Schmerz eines Vaters bey dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm ent- 15 sprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch 20 Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so

seyn. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stützet, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer 25 traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldiger Weise veranlaßet hatte, die Anverwandten erbittern mußte. 30

[i] *Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.*

[k] *Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.* 35

---

2 *Statt finden* **AD** *statt finden* **BC**. *verkleinernd* **O** *unziemlich* **A**. 4 *Opfrung* **A** *Opferung* **O**. *in welchem* **A** (?) **CD** *in welchen* **B**. 21 *äußert* **AO**. 23 *Weibsperson, welche* **O** *Weibsperson welche* **A**. 24 *Cassandra*] lies *Cleopatra*; vgl. d. Comm. 31 *sect. 36*] § 73. Irrthümlich in **AO** *sect. 35*. 34 *exprimi non posse*] lies: *non posse exprimi* (Halm). 35 *cap. 11*] § 6.

weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beydes nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht mahlen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese
5 Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beyspiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, | sondern wie man ihn dem ersten 20 Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ur-
10 sache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herab setzen; er mußte Schreyen in Seufzen mildern; nicht weil
15 das Schreyen eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine eckelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man laße ihn schreyen, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte;
20 nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

25 Die bloße weite Oefnung des Mundes, — bey Seite gesetzt, wie gewaltsam und eckel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, -- ist in der Mahlerey ein Fleck | und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die 21 widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewieß wenig
30 Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerißenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab.[1] Muß ein Gott schreyen, wann er die Zukunft eröfnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen?

[1] *Antiquit. expl. T. I. p. 50.*

---

9 *Laokoon*] in **A** hier und fast überall *Laocoon.* 11 *Schönheit, unter* **bO** *Schönheit unter* **Aa**. 12 fg. *Dieser, in — Heftigkeit, war* **bO** *Dieser in — Heftigkeit war* **Aa**. 16 *eckelhafte* **A**(?) *ekelhafte* **O**. 25 *bloße* **AO**. 29 *bewieß* **ABD** *bewies* **C**. 32 *wann* **A** *wenn* **O**. 34 *p. 50*] Pl. 18, 3.

Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemählde des Timanthes sollte geschrieen haben.[m] Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, laßen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerde des Siegers Schrecken und Todesangst 5 ergreift, den Mund bis zum Schreyen öfnen.[n]

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körper-
22 lichen Schmerzes auf einen niedrigern | Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines 10 alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebürge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild.[o] Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste 15 gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wiße, daß dieser Meister eine Bildseule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbeßerung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.[p] 20

[m] Er giebt nehmlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: *Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum.* — Der Schreyer Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen seyn; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemähldes seiner gedenken, so werde ich 25 ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürffen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

[n] *Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.*

[o] *Plinius libr. XXXIV. sect. 19.*

[p] *Eundem,* nehmlich den Myro, lieset man bey dem Plinius (*libr. XXXIV.* 30 *sect. 19.*) *vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.* Man erwäge die letzten Worte etwas genauer.

---

1 *in dem* **AbO** *in den* **a**. 6 *öfnen* **O** *öffnen* **A**. 7 *äußersten* **AO**. 8 *Gefühl an* **A** *Gefühl, an* **O**. 10 *Gewande, von* **bO** *Gewande von* **Aa**. 13 *Vorgebürge* **A** *Vorgebirge* **O**. 17 *Bildseule* **A** *Bildsäule* **O**. 22 *Calchantem*] lies *Calchanta*. 24 *Cicero*] Orat. 22, 74. *Quintilian*] Inst. or. II, 13, 12. 26 *dürffen* **A** *dürfen* **O**. 28 *Tab. 11. 12*] Die betr. Tafel (Victoria Dacica, Relief am Constantinsbogen) fehlt in der Ausgabe von 1693. 29 *sect. 19*] § 93. 31 *sect. 19*] § 59. *vicit et Pythagoras Leontinus*] lies: *vicit eum Pythagoras Rheginus*. *fecit*] lies: *fecit et*. 32 *tabulam*] lies: *tabellam*.

## III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern 23
Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung,
sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von
welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und
5 Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die
Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müße sie
auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen,
und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck
erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häß-
10 lichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in
ihrem Werthe oder Unwerthe laßen: sollten nicht andere von
ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem
ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und
15 ihn | nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müße. 24
Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen
Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf
dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie
20 mehr als einen einzigen Augenblick, und der Mahler insbeson-
dere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen
Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht

Wird nicht darinn offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines
schmerzhaften Geschwieres überall bekannt ist? *Cujus hulceris* u. s. w.
25 Und dieses *cujus* sollte auf das bloße *claudicantem*, und das *claudicantem*
vielleicht auf das noch entferntere *puerum* gehen? Niemand hatte mehr
Recht, wegen eines solchen Geschwieres bekannter zu seyn als Philoktet.
Ich lese also anstatt *claudicantem, Philoctetem*, oder halte wenigstens dafür,
daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen
30 worden, und man beydes zusammen *Philoctetem, claudicantem* lesen müße.
Sophokles läßt ihn *στιβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν*, und es mußte ein Hinken
verursachen, daß er auf dem kranken Fuß weniger herzhaft auftreten
konnte.

---

5 *Gesetz; und* **AD** *Gesez; und* **BC** *Gesez, und* **a**. 9 *Genug* **AbO**
*Gnug* **a**. 12 *laßen: sollten* **A** (Kolon undeutlich) *lassen; sollten* **O**.
22 *Gesichtspunkte brauchen* **A** *Gesichtspunkte, brauchen* **O**. 25 *bloße*
**AO**. 31 *Sophokles*] vgl. Philoct. 206 (Schneidew.): *στίβον κατ' ἀνάγκην ἕρποντος*.

bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederhohlter maaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungs- 5 kraft freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müßen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müßen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel deßelben. Ueber ihr ist weiter 10 nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinn-
25 lichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit | schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also 15 seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stuffe höher, noch eine Stuffe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt. 20

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß 25 sie das, was sie sind, nur einen Augenblick seyn können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederhohlten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen 30 Gegenstande eckelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweyten Demokrit mahlen und stechen laßen, lacht nur die

---

4 *Augenblickes, nicht* **bO** *Augenblickes nicht* **Aa**. 7 *dazu* **AD** *darzu* **aBC**. 9 *Augenblick der* **ABD** *Augenblick, der* **C**. 15 *Grenze* **AD** *Grenzen* **aBC**. 19 *uninteressantern* **AO**. 22 *Dauer: so* **A** (Kolon undeutlich) *Dauer; so* **O**. 28 *widernatürliches* **O** *wider natürliches* **A**. 31 *La Mettrie* **bO**; in **A** steht *La M.tt.ier*(?), darüber *Metrie;* danach in **a** *La Metrie*. 32 *laßen* **bO** *läßt* **Aa**.

ersten male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck: aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit | dem Schreyen. Der heftige Schmerz, wel- 26
cher das Schreyen auspreßet, läßt entweder bald nach, oder zer-
5 störet das leidende Subject. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreyet, so schreyet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreyen zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde.
10 Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreyen der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Mahlern scheinet Timomachus Vorwürffe des
15 äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemählde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit
20 der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder | wirklich ermor- 27
25 det; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Mahler in diesem schreck-
30 lichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschloßenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabey geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich

5 *Wenn* **A**(?) *Wann* **O**. 8 *weibischem* **A** (*m* undeutlich) **bO** *weibischen* **a**. 14 *Vorwürffe* **A** *Vorwürfe* **O**. 16 *Medea, waren* **bO** *Medea waren* **Aa**. 22 *vortrefflich* **A** *vortreflich* **O**. 28 *Medea* **ACD** *Medra* **aB**. Auch Z. 31 u. S. 167 Z. 7 hat **a** *Medra*, hier aber von L. korrigirt, während es Z. 28 vergessen wurde und daher in **B** stehen blieb.

nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häuffige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekann- 5 ten Mahler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserey zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserey eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,[a] der ihn des-
28 falls tadelt, sagt daher | sehr sinnreich, indem er das Bild selbst 10 anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner „Kinder? Ist denn immer ein neuer Iason, immer eine neue „Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker „mit dir auch im Gemählde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der 15 Nachricht des Philostrats urtheilen.[b] Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen feßelt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßet, sich selbst umzubringen. Und das ist 20 wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserey am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das 25 Land geworffen.

[a] *Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)*
*Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον. ἦ τις Ἰήσων*
*Δεύτερος, ἢ Γλαύκη τις πάλι σοι πρόφασις;*
*Ἔρρε καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε —* 30
[b] *Vita Apoll. lib. II. cap. 22.*

---

4 *häuffige* **ABD** *häufige* **C**. 19 *dasitzt* **A** *da sitzt* **O**. 26 *geworffen* **ABD** *geworfen* **C**. 27 *Philippus*] s. Anth. Palat. IV, 137. 28 *αἰεὶ γὰρ*] lies *ἆρ' αἰεὶ*, nach der Verbesserung von Benndorf, de Anth. Gr. epigr., Bonn 1862, p. 64 Note 1. *φόνον.*] lies *φόνον;* 31 *cap. 22*] § 5.

## IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister 29
des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes
Maaß halten müßen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen
5 Schranken und Bedürfnißen hergenommen sind. Schwerlich
dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden laßen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen
kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstrei-
10 tig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit
seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter
welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den
geringsten Mitteln seyn kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weis. Oft vernachläßiget er dieses Mittel
15 gänzlich; versichert, daß wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns deßen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht gedenken,
oder, wenn wir daran gedenken, uns so bestechen, daß wir ihm
von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erthei-
20 len. Am wenigsten wird er | bey jedem einzeln Zuge, der nicht 30
ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht
dennoch auf diesen Sinn nehmen dürffen. Wenn Virgils Laokoon
schreyet, wem fällt es dabey ein, daß ein großes Maul zum
schreyen nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt?
25 Genug, daß *clamores horrendos ad sidera tollit* ein erhabner
Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was
er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der
Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter sein Gemählde in
30 einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimt jede seiner

---

14 *interessiren* **A** *intereßiren* **O**. *vernachläßiget* **AO**. 15 *Held einmal unsere* **A** *Held unsere* **O**. 17 *gedenken* **Aa** *denken* **O** (ebenso 18). 22 *dürffen* **ABD** *dürfen* **C**. 24 *schreyen* **A** *Schreyen* **O**. 25 *Genug* **AbO** *Gnug* **a**.

Handlungen, wenn er will, bey ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreyen; was | kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bey uns für Nachtheil bringen, deßen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreyet, aber dieser schreyende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreyen nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreyen; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreyen allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreyen ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreyen ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzehlender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzehlung von jemands Geschrey; einen andern dieses Geschrey selbst. Das Drama, welches für die lebendige Mahlerey des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gésetze der materiellen Mahlerey strenger halten müßen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreyenden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und | sehen wirklich schreyen. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müßen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprech-

---

9 *trefflichste* **A** *treflichste* **O**. 10 *unanständig in* **Aa** *unanständig, in* **O**. 23 *so wohl* **ABD** *sowohl* **C**. 27 *jemands* **ABD** *jemandes* **C**.

lich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu 5 wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung deßelben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkührlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er 10 den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreyen und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr 15 Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weis, ob die neuern dramatischen Dichter nicht | eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie 33 20 diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen 25 sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trift den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beyspiel, nie 30 träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann

---

6 *gleichmäßigen* **AO**. *hervorzubringen* **A** *hervor zu bringen* **O**. 7 *könnte* **AbO** *könte* **a**. So ist öfters das *könnte* in **A** zu *könte* in **a** geworden, aber von L. regelmäßig verbessert. 12 *ungemäßigten* **AO**. 15 *als wie das* **bO** *als das* **Aa**.

man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nehmlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, | welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darinn, und nur ein stärkrer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erhohlen mußte, den nehmlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bey dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die | gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem

---

1 *hätten, in* **bO** *hätten in* **Aa**. 2 *Geschichte, eben* **bO** *Geschichte eben* **Aa**. 9 *würde daher weniger theatralisch seyn* **bO** *ist daher weniger theatralisch* **Aa**. 11 *stärkrer* **A** *stärkerer* **O**. 12 *nach welchem* **bO** *nach welchen* **Aa**. 30 *hinwiederum* **O** *hinwieder um* **A**. 31 *völlige* **O** *vollige* **A**.

**rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist.[a] Man denke sich | einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber** 36

[a] **Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit deßelben ganz beson-**
5 **ders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die:** (*v. 701—705*)

*Ἵν᾽ αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάσιν,*
*Οὐδέ τιν᾽ ἐγχώρων,*
10 *Κακογείτονα παρ᾽ ᾧ στόνον ἀντίτυπον*
*Βαρυβρῶτ᾽ ἀποκλαύ-*
*σειεν αἱματηρόν.*

**Die gemeine Winshemsche Uebersetzung giebt dieses so:**

*Ventis expositus et pedibus captus*
15 *Nullum cohabitatorem*
*Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum*
*Gravemque ac cruentum*
*Ederet.*

**Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in**
20 **den Worten ab:**

*Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,*
*Nec quenquam indigenarum,*
*Nec malum vicinum, apud quem ploraret*
*Vehementer edacem*
25 *Sanguineum morbum, mutuo gemitu.*

**Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichniße gekannt) drückt sich so aus:**

30 *— ubi expositus fuit*
*Ventis ipse, gradum firmum haud habens,*
*Nec quenquam indigenam, nec vel malum*
*Vicinum, ploraret apud quem*
*Vehementer edacem atque cruentum*
35 *Morbum mutuo.*

---

4 *ihn — besonders zu rühren* **CD** *ihm — besonders rührend* **A**, doch ist *rührend* ausgestrichen und dafür *zu rühren* geschrieben; daher die Lesart von **aB**: *ihm — besonders zu rühren.* 7 *v. 701—705*] irrthümlich *v. 201—205* **AO** (691 – 695 Schneidew.) 13 *Winshemsche Uebersetzung*] Interpretatio tragoediarum Sophoclis, ed. a Vito Winshemio, Francoforti 1549 p. 386. 19 *Uebersetzung des Th. Johnson*] in der mir vorliegenden Ausgabe, Sophoclis tragoediae quae extant septem cum versione Latina, Glasguae 1765, finde ich Vol. II, 384 die Variante: *Nullum cohabitatorem Vicinum malum habens, apud quem etc.* 27 *Uebersetzung des Thomas Naogeorgus*] Sophoclis tragoediae septem, Latino carmine redditae etc. per Thomam Naogeorgum, Basileae per Joannem Oporinum; s. a. (1558) p. 415. 28 *Oporinschen* **AD** *Oporischen* **aBC**.

37 Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es | ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weis 5 von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

*Cast on the wildest of the Cyclad Isles* 10
*Where never human foot had marked the shore,*
*These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,*
*Such is the rooted love we bear mankind*
*All ruffians as they were, I never heard*
*A sound so dismal as their parting oars.* 15

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bey ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen 20 eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μόνον ὅπου καλὸν οὐκ εἶχέ τινα τῶν ἐγχωρίων γείτονα, ἀλλὰ οὐδὲ κακὸν, παρ' οὗ ἀμοιβαῖον λόγον στενάζων ἀκούσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener 25 sagt, *sans societé, meme importune;* und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet." Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß wenn *κακογείτονα* von *τιν' ἐγχώρων* getrennet werden, und ein besonders Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδὲ* vor *κακογείτονα* nothwendig wiederhohlt 30 seyn müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß *κακογείτονα* zu *τινά* gehöret, und das Komma nach *ἐγχώρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8, welche dem Fabricius völlig 35 unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογείτονα* setzen. Zweytens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στόνον ἀντίτυπον, ἀμοιβαῖον* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat 40 das Wort *κακογείτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακός* zusammengesetzt sey, und es ist aus dem

---

1 *Gesundheit und Kräfte und Industrie* **A** *Gesundheit, und Kräfte, und Industrie* **aO**. 4 *Stärkste, was* **aO** *Stärkste was* **A**. 5 *keinen Menschen* **bO** *keinem Menschen* **A**(?) **a**. 7 *Thomson*] In dessen Trauerspiel Agamemnon, s. Works, London 1788, Vol. III, 44. 17 *vortrefflicher Sinn*] *vortrefflicher Sin* **A** *vortreflicher Sinn* **O**. 21 *wollte* **ACD** *wolte* **aB**. 23 *ἀκούσειε*] *ἀκουσειε* **D** *ἀκουσετε* **ABC** (andere Lesart der Stelle *ἀκούσεται*). 32 *Komma* **bO** *Comma* **Aa**; ebenso Z. 33. 35 *die Wittenbergische*] p. 395. *völlig* **O** *vollig* **A**. 40 *also: man* **O** *also; man* **A**. 42 *zusammengesetzt* **A** *zusammen gesetzt* **O**; ebenso S. 174 Z. 20. *sey* **CD** *seyn* **AB**.

gleich sein Schicksal | sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir 38
sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß
uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr
reitzend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche
5 jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beystandes nach
und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe
man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit,
aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben,
die ihn an nichts Mangel leiden laßen, die sein Uebel, so viel
10 in ihren Kräften stehet, erleichtern, | gegen die er unverhohlen 39
klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit
ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich
zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur
wenn beyde Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch
15 seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so
wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helffen kann, und
seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir
alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den
Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke,

20 Substantivo *τὸ κακόν* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακόμαντις* nicht einen bösen, das ist, falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακότεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten.
25 Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimt; so daß die ganzen Worte *οὐδ' ἔχων τιν' ἐγχώρων κακογείτονα* bloß durch *neque quenquam indigenarum mali socium habens* zu übersetzen sind. Der neue Eng-
30 lische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meynung gewesen seyn, indem er den bösen Nachbar in *κακογείτων* auch nicht findet, sondern es bloß durch *fellow-mourner* übersetzet:

*Expos'd to the inclement skies,*
35 *Deserted and forlorn he lyes,*
*No friend nor fellow-mourner there,*
*To sooth his sorrow, and divide his care.*

---

8 *denke* **AbCD** *dencke* **aB**. 15 *dem Kranken* **bO** *den Kranken* **Aa**. 16 *helffen* **ABD** *helfen* **C**. 17 *alsdann* **O** *als dann* **A**. 19 *zusammenschlagen* **A**(?) *zusammen schlagen* **O**. 30 *Thomas Franklin*] The tragedies of Sophocles, from the Greek by Thomas Franklin, London 1759 p. 244. 37 *sorrow* **AO** *sorrows* steht bei Franklin.

mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubet sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bey sich; ein Ding, von dem ich nicht weis, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelaßen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freylich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinem Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müßen. Der Franzose weis einen gewißern Weg zu unsern Herzen; er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müßen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück *la Difficulté vaincue* zu benennen.[b]

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlaßene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu

[b] *Mercure de France, Avril 1755. p. 177.*

---

8 *beraubet* **A**(?)**D** *beraubt* **BC**. 10 *Herz, dieses zu fühlen,* **bO** *Herz dieses zu fühlen* **Aa**. 14 *Prinzessin* **A** *Prinzeßin* **O**; ebenso Z. 16 u. 26. 17 *vortreffliche* **A** *vortrefliche* **O**. 23 *ohne seinem* **AB** *ohne seinen* **CD**.

verlaßen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreyet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes.
5 Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bey welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren
10 können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. [c] „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger, und einem Manne „unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftig„sten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und „schreyet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen
15 „Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den „Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natür„licher Weise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm, oder „Schienbein, zurück; und | wenn der Schlag wirklich geschieht, 42 „so empfinden wir ihn gewißermaaßen eben sowohl, als der, den
20 „er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, „welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Ge„schlagene daher ein heftiges Geschrey erregt, so ermangeln „wir nicht ihn zu verachten, weil wir in der Verfaßung nicht „sind, eben so heftig schreyen zu können, als er." — Nichts ist
25 betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzeln Faden

[c] *The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1 p. 41. (London 1761.)*

---

3 *gräßlichsten* **O** *greßlichsten* **A**. 6 *Delicatesse* **AO**. 7 *einen sehr guten Grund* **bO** *einen sehr philosophischen Grund* **A** *einen philosophischen Grund* **a**. 9 *nur*] in **B** verdruckt *uur*. 13 *weinet* **AbO** *weint* **a**. 19 *gewißermaaßen eben sowohl* **bBD** *fast eben so lebhaft* **AaC** (im Original: I feel it in the same measure and am hurt by it as well as the sufferer. Vgl. Grosse, Wiss. Monatsbl. 1874, S. 159). 28 *The Theory of Moral etc.* **bBD** *Adam Smith, in seiner Theorie der moralischen Empfindungen, 2. Abschn. I. Kapt.* **AaC**.

rein aufzufaßen und durch alle Kreutzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Aus- 5 nahmen erwachsen, die das vermeindlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreyen hören. Aber nicht immer: nicht zum ersten male; nicht, wenn 10 wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen 43 Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst | als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum 15 Schreyen, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüßen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bey 20 dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bey den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Haße gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bey allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thrä- 25 nen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen laßen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser ver- 30 achten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an 44 der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde;

1 *Kreutzfäden* **A** *Kreuzfäden* **O**. 4 *mit einer jeden* **bO** *mit jeder* **Aa**. 6 *vermeindlich* **A** *vermeintlich* **O**. 10 *ersten male* **A** *erstenmale* **O**. 11 *anwendet* **O** *an wendet* **A** (?). 16 *Schreyen, aber* **bO** *Schreyen aber* **Aa**. 17 *unterwirft* **O** *unter wirft* **A**. 22 *unveränderlichen* **bO** *unwandelbaren* **Aa**. 23 *unwandelbarem* **AbO** *unwandelbaren* **a**.

am aller wenigsten aber an der, die er in dem zweyten Buche
seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körper-
lichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen
Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen
5 Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Un-
geduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger
als freywillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in frey-
willigen Handlungen zeigen kann. Er hört bey dem Sophokles
den Philoktet nur klagen und schreyen, und übersieht sein übri-
10 ges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die
Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter
hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die
tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen
laßen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten
15 oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und
zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine
schmerzliche Zuckung erblicket werden. Denn da seine Wun-
den, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die
Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung
20 deßelben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden
würde diesen frostig grausamen | Schauspielen bald ein Ende 45
gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist
die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fodert daher ein
gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müßen Gefühl
25 zeigen, müßen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur
in sich wirken laßen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang,
so laßen sie unser Herz kalt, und Klopfechter im Cothurne
können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung
verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragö-
30 dien, und ich bin der festen Meinung, daß die Gladiatorischen
Spiele die vornehmste Ursach gewesen, warum die Römer in dem
Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben
sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater

---

1 *aller wenigsten* **A** *allerwenigsten* **O**. 17 *erblicket* **A**(?) *erblickt* **O**. 18 *Tod, die* **bO** *Tod die* **Aa**. *sollten* **bO** *sollte* **Aa**. 24 *entgegengesetztes* **A**(?) *entgegen gesetztes* **O**. 25 *bloße* **C** *blosse* **ABD**. 27 *Klopflechter* **ABD** *Klopffechter* **C**. 31 *Ursach* **Aa** *Ursache* **O**. 32 *Mittelmäßigen* **AO**.

alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen 5 können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beyde machen den menschlichen Helden, der 46 weder weichlich noch verhärtet ist, | sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht 10 verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des 15 Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bey körperlichen Schmerzen schreyet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrey zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit 20 dem schreyenden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bey dergleichen Fällen zu seyn pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, 25 auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nehmlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreyen des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher 47 nicht so wohl auf die Disproportion ih|res Mitleids mit diesem 30 Geschrey, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sey so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen

---

1 *Ktesias* **bO** *Ctesias* **A** (der erste Buchstabe undeutlich, von L. ein *C* darüber geschrieben) **a**; lies *Ktesilaus*, vgl. d. Comm. 5 *wenig als* **bO** *wenig, als* **Aa**. 25 *Dissonanz* **AO**. 27 *Interesse* **AO**. 30 *so wohl* **A** *sowohl* **O**. 33 *will*] in **A** stand ursprünglich *wolle*.

**sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche 5 sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherey nicht häuffen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, 10 seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bey seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der 15 ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bey dem Franzosen haben wiederum | die schönen Augen ihren** 48 **Theil daran.**[d] **Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken.** 20 — Des nehmlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrey über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur 25 Raserey, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, 30 oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch

[d] *Act. II. Sc. III. De mes deguisemens que penseroit Sophie?* Sagt der Sohn des Achilles.

---

2 *hintergangen* **O** *hinter gangen* **A**. 6 *antreiben*] in **A** stand ursprünglich *bewegen*. 7 *häuffen* **ABD** *häufen* **C**. 16 *vortrefflich* **A** (ursprünglich *ganz vortrefflich*) *vortreflich* **O**. 19 *denken.*] Der Punkt fehlt in **A**. 31 *Interesse* **AO**.

die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bey der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergeßen, | daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müßen.* Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bey uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrey und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejaen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wißen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skaevopoeie und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürffen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

## V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kayser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabey zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartho-

* *Trach. v. 1088. 89.*
— — ὅστις ὥστε πάρθενος
Βέβρυχα κλαίων — —

---

2 *letzten* **AD** *lezten* **aBC**. 8 *unsterblichen* **0** *Unsterblichen* **A**. 16 *Garrik*] lies: *Garrick*. 17 *Skaevopoeie*] lies: *Skeuopoeie* und vgl. d. Comm. 19 *dürffen* **ABD** *dürfen* **C**. 20 *Laokoon*] sonst in **A** in der Regel *Laocoon*, hier mit *k* geschrieben. 25 *v. 1088. 89*] *v. 1071 sq.* Schneidew.

lomäus Marliani,[a] und von den neuern, den Montfaucon[b] nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beyde von ohngefehr auf
5 einerley Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabey setzen sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

10 Nur scheinen sie vergeßen zu haben, daß ein dritter Fall 51 möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beyde haben aus einerley ältrern Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle seyn können.[c]

15 [a] *Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.*

[b] *Suppl. aux Ant. Expliq. T. I, p. 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie,* 20 *pour laisser un monument, qui repondoit à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.*

[c] *Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Vergilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatis-* 25 *que signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus seculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem* 30 *coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.*

---

6 *daß wenn* **ABD** *daß, wenn* **C**. 13 *ältrern* **A** *älteren* **O**; vgl. d. Comm. 15 *libr. IV. cap. 14*] p. 109 der Basler Ausgabe s. a. (1550). 18 *Agesandre*] *Agesander* bei **Montfaucon** a. a. O. 19 *ayent*] *aient*, **Montf.** *à l'envie*] *à l'envi*, **Montf.** 20 *laisser* **bO** *laisse* **Aa**. *repondoit* **AO** *répondit* **Montf.** *description* **AO** *déscription* **Montf.** 22 *Quae Vergilius traxit a Graecis.*] Bei Macrob. l. l. § 5 steht: *non parva sunt alia quae traxit a Graecis. Vergilius* **A** *Virgilius* **O**. 24 *serenitatisque* **CD** *serenatisque* **AB**. 26 *Sinone* **bCD** *Simone* **AaB**. 27 *pene ad verbum*] lies: *ad verbum paene.* 29 *seculis* **A** *saeculis* **O**. 32 *fideliter Maro*] lies: *Maro fideliter.* 33 *talia ut pueris*] lies: *talia pueris.*

Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, *pueris decantatum,* daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweytes Buch, aus ihm nicht so wohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte 5
52 des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten | die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu hohlen, und die Muthmaaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und 10 Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzehlet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sey, von welchen wir noch itzt 15 bey griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzehlung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzehlet, so ist es seine eigene 20 Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren: so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der 25 Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bey ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnen-
53 den Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst da er blind noch nicht aufhört, die 30 Verbrennung des hölzern Pferdes anzurathen, sendet Minerva

---

2 *decantatum* **ACD** *dicantatum* **B**. 4 *so wohl* **A** *sowohl* **O**. 6 *des Laokoon* **bO** *des Laokoons* **Aa**. 8 *Muthmaaßung* **O** *Muthmaßung* **A** *Muthmassung* **BC**. 13 *erzehlet* **ABD** *erzählet* **C**; ebenso Z. 20 und 17 *Erzehlung* **ABD** *Erzählung* **C**. *im geringsten* **bO** *im Geringsten* **Aa**. 22 *harmoniren; so* **A** (das Semikolon ist aus einem Kolon corrigirt) *harmoniren, so* **O**. 25 *wider*] in **A** ursprünglich *gegen*. 26 *dadurch zuziehet* **O** *da durch zu ziehet* **A**. 31 *hölzern* **A** *hölzernen* **aO**; vgl. d. Comm.

zwey schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreiffen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helffen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus[d] nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müße gewesen seyn, bezeiget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen[e] das Beywort der Kinderfreßer führen.

War er aber, dieser Umstand, bey den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht ge|kannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige,[f] wel|cher sowohl Vater als Kinder von den

[d] *Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474.*

[e] Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben:

*Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς.*

[f] Ich erinnere mich, daß man das Gemählde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bey dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzehlet; und da in der nehmlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemählde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemählde gewesen sey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürffen. Diese Gallerie, und dieses Gemählde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer bey nahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (*Aeneid. lib. II. 199—224.*)

---

2 *ergreiffen* **ABD** *ergreifen* **C**. 3 *helffen* **ABD** *helfen* **C**. 4 *zerfleischt, und* **bO** *zerfleischt und* **Aa**. 7 *bezeiget* **ABD** *bezeuget* **C**. 12 *abzuweichen* **O** *abzu weichen* **A**(?) 21 *Lykophron*] v. 347. 26 *Laokoon, vollkommen* **bO** *Laokoon vollkommen* **Aa**. 27 *erzehlet* **ABD** *erzählet* **C**. 31 *dürffen* **ABD** *dürfen* **C**. 32 *Gemählde, und* **bO** *Gemählde und* **Aa**: ebenso *nach, nirgends* **bO** *nach nirgends* **Aa**. 34 *bey nahe* **ABD** *beynahe* **C**. *schülermäßigen* **AO**. *anzustellen* **O** *an zu stellen* **A**(?).

Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thuen dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also

*Hic aliud majus miseris multoque tremendum*
*Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.*
*Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,* 5
*Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.*
*Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta*
*(Horresco referens) immensis orbibus angues*
*Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:*
*Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque* 10
*Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum*
*Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.*
*Fit sonitus spumante salo: jamque arva tenebant,*
*Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni*
*Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.* 15
*Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo*
*Laocoonta petunt, et primum parva duorum*
*Corpora natorum serpens amplexus uterque*
*Implicat, et miseros morsu depascitur artus.*
*Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,* 20
*Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam*
*Bis medium amplexi, bis collo squamea circum*
*Terga dati, superant capite et cervicibus altis.*
*Ille simul manibus tendit divellere nodos,*
*Perfusus sanie vittas atroque veneno:* 25
*Clamores simul horrendos ad sidera tollit.*
*Quales mugitus, fugit cum saucius aram*
*Taurus et incertam excussit cervice securim.*

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sey; ihr Gedächtniß hat immer an 30 ihren Versen eben so viel Antheil, als ihre Einbildung.)

*Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare*
*Dorso repellit, tumida consurgunt freta,*
*Undaque resultat scissa tranquillo minor.*
*Qualis silenti nocte remorum sonus* 35
*Longe refertur, cum premunt classes mare,*
*Pulsumque marmor abiete imposita gemit.*
*Respicimus, angues orbibus geminis ferunt*
*Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora*
*Rates ut altae, lateribus spumas agunt:* 40
*Dat cauda sonitum; liberae ponto jubae*
*Coruscant luminibus, fulmineum jubar*
*Incendit aequor, sibilisque undae tremunt:*
*Stupuere mentes. Infulis stabant sacri*
*Phrygioque cultu gemina nati pignora* 45
*Laocoonte, quos repente tergoribus ligant*
*Angues corusci; parvulas illi manus*

---

1 *thuen* **A** *thun* **O**. 2 *sollen: also* **bO** *sollen; also* **Aa**. 5 *sacerdos*, **bO**, ohne Komma in **Aa**. 8 *angues*] in **aB** verdr. *augues*; ebenso Z. 47, beide Male von L. übersehen, aber Z. 38 in **a** corrigirt. 9 *pelago* **bO** *Pelago* **Aa**. 29 *Eumolp*] s. Petron. c. 89 v. 29—51. 31 *repellit*] lies: *replevit*. 42 *coruscant*] lies: *consentiunt* (ebenso S. 186 Z. 22.

**ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlaßung des Virgils gethan haben.**

*Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,*
*Uterque fratri transtulit pias vices,*
5 *Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.*
*Accumulat ecce liberum funus Parens,*
*Infirmus auxiliator; invadunt virum*
*Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.*
*Jacet sacerdos inter aras victima.*

10 Die Hauptzüge sind in beyden Stellen eben dieselben und verschiedenes ist mit den nehmlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er 15 selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern nach seiner Meinung geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt 20 ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt, *sanguineae jubae:* Petron, *liberae jubae luminibus coruscant.* Virgil, *ardentes oculos suffecti sanguine et igni:* Petron, *fulmineum jubar incendit aequor.* Virgil, *fit sonitus spumante salo:* Petron, *sibilis undae tremunt.* So geht der Nachahmer immer aus dem Großen 25 ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron mahlt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

30 — — — — *neuter auxilio sibi,*
*Uterque fratri transtulit pias vices,*
*Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.*

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel beßer kannte der Grieche die Natur (*Quintus Calaber lib. XII.* 35 *v. 459—61.*), welcher, bey Erscheinung der schrecklichen Schlangen, sogar die Mütter ihrer Kinder vergeßen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — *ἔνθα γυναῖκες*
*Οἴμωζον, καί πού τις ἑῶν ἐπελήσατο τέκνων,*
40 *Αὐτὴ ἀλευομένη στυγερὸν μόρον* — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er

---

4 *uterque fratri transtulit pias vices*] lies: *uterque fratri: transtulit pietas vices*; ebenso Z. 30. 6 *liberum* **A** *liberùm* **O**. 8 *trahunt.* **bO**; der Punkt fehlt in **Aa**. 13 *Nachahmung, die*] *Nachahmung die* **AO**. 15 *Verschönern nach seiner Meinung geglückt* **Ab** *Verschönern geglückt* **a** *Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt* **O**. 18 *Schwanze* **O** *Schwanz* **A**. 19 *Behutsamkeit Original* **bO** *Behutsamkeit, Original* **Aa**. 21 *Raffinieren* **A** *Raffiniren* **O**. 26 *umwundenen* **A**(?)**D** *umwundene* **BC**. 27 *hinsetzt* **O** *hin setzt* **A**. 34 *Kindern, diese* **bO**, ohne Komma **Aa**. 35 *v. 459—61.*] v. 467—469 Koechly. *Schlangen, sogar* **bO**; ohne Komma **Aa**. 38 *ἔνθα*] lies: *ἂν δὲ* (Koechly.)

56 Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten laßen, nach 57 welcher der Criti|cus seine Betrachtungen anstellen darf. Be- 5 wiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrey 58 habe ich mich schon erklärt. | Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen 10 leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beyden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein mahlerischen Phantasie zeiget. Wem gehört er? Dem Dichter, 15 59 oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bey dem Dich|ter nicht finden.[g] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, 20 die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch 25 mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müßen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet 30 zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverläßig jedes poetische Gemählde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich laßen angeben können oder nicht· 35

g *Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite difference entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre represente. Il semble, selon ce que dit le poete, que les serpens quitterent les deux enfans pour venir entortiller le pere, au lieu que dans ce marbre ils lient en meme tems les enfans et leur pere.* 40

---

2 *mangelt.*] Dahinter in **A** zwei Zeilen ausgestrichen. 4 *Hypothesis* **bO** *Hypothes* **Aa**. 8 *sodann* **O** *sodan* **A**. 21 *dieser*] in **B** verdr. *diestr.* 23 *Geräusch* **A**(?) *Geräusche* **O**. 31 *zuverläßig* **AO**. 34 *haben als* **bO** *haben, als* **Aa**. 38 *poete* **AO** *poëte* **Montf.** 39 *meme* **AO** *même* **Montf.**

— — — *illi agmine certo*
*Laocoonta petunt, et primum parva duorum*
*Corpora natorum serpens amplexus uterque*
*Implicat et miseros morsu depascitur artus.*
5 *Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem*
*Corripiunt, spirisque ligant ingentibus* — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstricket, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn. (*corripiunt.*)
10 Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschrei-
15 tung des poetischen Gemähldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam em|pfinden; nur ihn auszumahlen, dazu war itzt die 60 Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus[h] zu bezeigen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren
20 verständiges Auge, alles was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die

[h] *Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et*
25 *multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem.* Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten *mirandum non est*, entweder das *non* wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild
30 nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz seyn; oder das *non* hat keinen Sinn.

---

8 *umstricket* **A** *umstrickt* **O**. 9 *corripiunt.* **A**, ohne Punkt in **O**. 11 *loswinden* **O** *los winden* **A** (?). 17 *Daß* **O** *Das* **A**. 18 *bezeigen* **ABD** *bezeugen* **C**. 21 *schnell*] in **A** ursprünglich *geschwind.* *einleuchtet*] in **A** undeutlich; in **a** *einrichtet*, von L. corrigirt. 25 *Donatus*] im Virgil. ed. Lucius, Basileae 1561 p. 572. *227*] fehlt in **Aa**; Lessing corrigirt *233*; aber *227* haben **O**, was auch die richtige Zahl ist, also auf einer spätern Correktur beruht. *Aeneid.*] in **B** verdr. *Aened.* 34 *kolossalischen* **AO**.

Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu laßen.

*Ille simul manibus tendit divellere nodos.*

Hierinn mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders, ist das | sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Aerme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschloßen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur so wohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freyheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

*Bis medium amplexi, bis collo squamea circum*
*Terga dati, superant capite et cervicibus altis.*

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frey seyn als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. | Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben seyn. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Preßungen und Aufschwellungen erschienen seyn, die nicht von dem innern Schmerze,

---

21 *vortrefflich* **ABD** *vortreflich* **C**. *edelsten*] in **A** vielleicht *edelesten*. 22 *gepreßt und* **A** *gepreßt, und* **O**. 33 *Windungen von* **A**. *Windungen, von* **O**.

sondern von der äußern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freye hinausragende 5 spitze Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern 10 aus einem Blatte des Franz Cleyn[1] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten ¦ alle 63 Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke un- 15 beschadet, so viel decken und preßen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nehmlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weis nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter 20 diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht so 25 wohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der

i In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio) Und doch hat auch dieser die Windungen der 30 Schlangen um den Leib nur einfach und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

---

4 *ins Freye* **bO** *ins freye* **Aa**. 6 *anstößig* **AO**. 8 *dem ohngeachtet* **A** *demohngeachtet* **O**. 22 *gänzlich*] in **A** ursprünglich *so gänzlich*. 24 *so wohl* **A** *sowohl* **O**. 29 *1697* **AD** *1647* **BC**. 30 *einfach und* **A** *einfach, und* **O**. 31 *mittelmäßiger* **AO**. 32 *Statten* **AD** *statten* **BC**.

Gruppe erscheint er, mit beyden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darinn fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bey einem
64 Opfer, nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten | antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler 5 wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerey, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwey Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und 10 lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müßen.[k] Wenn die alten Artisten bey

[k] So urtheilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. *Remarqués, s'il vous plait, que les Draperies tendres et legeres n'etant données qu'au sexe feminin, les anciens Sculpteurs ont evité* 15 *autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons dejà dit, qu'en Sculpture on ne pouvoit imiter les etoffes et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette verité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devroit* 20 *etre vetu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un Pretre d'Apollon se trouvat tout nud dans la ceremonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passerent de l'isle de Tenedos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et les fils dans le tems meme qu'il sacrifioit à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant* 25 *les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage ont bien vû, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vetemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse resembleroit à un rocher, au lieu*

---

1 *erscheint* **A** *erscheinet* **O**. *er, mit* **bO** *er mit* **Aa**. *Söhnen, völlig* **bO** *Söhnen völlig* **Aa**. 2 *sagt, es* **bO** *sagt es* **Aa**. 13 *De Piles*] in der mir vorliegenden 3 éd., Paris 1684 p. 171 sq. (vgl. d. Einl. S. 36). 14 *Remarqués* **AO** *Remarquez* **de Piles**. *plait* **AO** *plaist* **de P.** 15 *legeres* **AO** *légeres* **de P.** *n'etant* **AO** *n'étant* **de P.** *evités* **AO** *évités* **de P.** 17 *dejà* **AO** *déja* **de P.** 18 *presque* **AO** *quasi* **de P.** 19 *parmi* **bO** *parmis* **Aa** *parmy* **de P.** *nuds* **AO** *nuës* **de P.** 20 *rapporterai* **AO** *rapporteray* **de P.** *celui* **AO** *celuy* **de P.** *la vraisemblance* **AO** *la vraysemblance* **de P.** 21 *etre vetu. En effet* **AO** *estre vêtu; et en effet* **de P.** *Roi* **AO** *Roy* **de P.** *Pretre* **AO** *Prester* **de P.** 22 *trouvat* **AO** *trouvast* **de P.** *d'un sacrifice; car* **AO** *du Sacrifice? Car* **de P.** 23 *isle* **A** *Isle* **O**. 24 *meme* **AO** *même* **de P.** 25 *marque* **AO** *témoigne* **de P.** *second livre de son Eneide* **AO** *second de son Eneïde* **de P.** 26 *les Artistes* **AO** *les Ouvriers* **de P.** *Auteurs* **AO** *Autheurs* **de P.** *vû* **O** und **de P.** *vu* **A**. 27 *vetemens* **AO** *vêtemens* **de P.** 28 *resembleroit* **AO** *ressembleroit* **de P.**

**dem Einwurfe lachen würden, so weis ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiednen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Mahlerey: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet seyn müßen? Würden | wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? 65 Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerley Fähigkeiten, ist es einerley Verdienst, bringt es einerley Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht seyn, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?**

**Bey dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bey dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, sie hindert nicht | allein nicht, 66 diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.**

*Perfusus sanie vittas atroque veneno.*

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschaft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelaßen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bey dem Schreyen, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt

***des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siecles. C'est pour cela que de deux inconveniens, ils ont jugé celui des Draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la verité meme.***

---

10 *jenes* **O** *jenen* **Aa**. 15 *Virgil, oder* **bO**; ohne Komma **Aa**. 32 *été et qui sont toujours* **AO** *esté et qui seront toûjours* **de P**. 33 *C'est* **AO** *Et c'est* **de P**. *inconveniens* **A** und **de P**. *inconvéniens* **O**. *celui* **AO** *celuy* **de P**.; ebenso 34. 34 *facheux* **AO** *fâcheux* **de P**. *d'aller* **AO** *d'estre* **de P**. *meme* **A**. *même* **aO** und **de P**.

war das Uebliche bey den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung deßelben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie, gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, | der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern, zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.'

## VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu laßen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[a] Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit seyn sollte.

[a] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Mahlerey S. 37. *Richardson, Traité de la Peinture. Tome III. p. 513*) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beyfüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwißend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

---

27 *Richardson, und* **bO**; das Komma fehlt in **Aa**. 31 *der Dichter* **bO** *Virgil* **Aa**.

Es mußte aus der Zeit seyn, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu seyn verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemählde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge deßelben
5 nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemählde geben müße, und daß der Dichter nur in soweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt diese Einschränkung zu ver-
10 muthen, noch ehe man sie durch Beyspiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die | in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben ein- 69 ander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder
15 schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht faßen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten seyn. Ich will
20 sagen; wenn nicht jeder Zug, den der mahlende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, deßen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung seyn können? Ohnstreitig; denn was wir in einem
25 Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nehmliche Bild mag also in unsrer Einbildungskraft durch willkührliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nehmliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem
30 nehmlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden

---

3 *vortrefflich* **ABD** *vortreflich* **C**. 6 *gutes wirkliches* **bO** *wirkliches gutes* **Aa**. 7 *in soweit* **A**(?) *in so weit* **O**. 8 *ihm* **bO** *ihn* **Aa**. 10 *bloß* **AB** *blos* **CD**. 19 *Größern* **AO**. 20 *sagen; wenn* **ABD** *sagen: wenn* **C**. 23 *Werke* **AbO** *Werk* **a**. 27 *unsrer* **A** *unsere* **a** *unserer* **bO**. 29 *obschon* **A** *ob schon* **O**.

ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich
70 mir | von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben.
Sie mußten abweichen, weil die nehmlichen Züge des Dichters
in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden,
die sich bey ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter 5
abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken
treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch
71 ein vortreffliches Gemählde geliefert haben? [b] | Ich begreiffe wohl.

[b] Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidenderes beruffen, als
auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und 10
da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich
es hier ganz einrücken zu dürffen.

*DE LAOCOONTIS STATUA*
*IACOBI SADOLETI CARMEN.*

*Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae* 15
*Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit*
*Laocoonta dies; aulis regalibus olim*
*Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.*
*Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas*
*Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit* 20
*Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.*
*Quid primum summumve loquar? miserumne parentem*
*Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues*
*Terribili aspectu? caudasque irasque draconum*
*Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?* 25
*Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat*
*Pectora, non parvo pietas commixta tremori.*
*Prolixum bini spiris glomerantur in orbem*
*Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant*
*Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.* 30
*Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo*
*Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum*
*Laocoonta petit, totumque infraque supraque*
*Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.*
*Connexum refugit corpus, torquentia sese* 35
*Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.*
*Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,*
*Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes*
*Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri*

8 *vortreffliches* **ABD** *vortrefliches* **C**. *begreiffe* **ABD** *begreife* **C**.
9 *beruffen* **ABD** *berufen* **C**. 10 *Es ist eines alten Dichters würdig, und* **O** *Es ist vortrefflich, und* **A**. 12 *dürffen* **ABD** *dürfen* **C**. 13 Hier bemerkte L. in **a** am Rande für den Setzer: „Mit kleinen Capitälchen und dieses [d. i. Zeile 13] etwas größer." 14 *Sadoleti* **AD** *Sadoletti* **BC**. Die Zeile ist in **Aa** nur mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben, aber vgl. zu Z. 13. 21 *Exemptum* **AbO**; in **a** verdr. *Exemplum*. *redivivae* **CD** *rediviva* **A** (sic!) **B**. 30 *corpora* **AbO**; in **a** verdr. *corpore*.

wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen
und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum
seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt,
in diese andere Züge verwandeln zu müßen glaubte, diese
5 wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde
gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen 72

*Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni*
*Corpore vis frustra summis conatibus instat.*
10 *Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.*
*At serpens lapsu crebro redeunte subintrat,*
*Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.*
*Absistunt surae, spirisque prementibus arctum*
*Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,*
15 *Liventesque atro distendunt sanguine venas.*
*Nec minus in natos eadem vis effera saevit*
*Implexuque angit rapido, miserandaque membra*
*Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum*
*Pectus, suprema genitorem voce cientis,*
20 *Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.*
*Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,*
*Dum parat adducta caudam divellere planta,*
*Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,*
*Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes*
25 *Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni*
*Cui tantum statuistis opus jam laude nitentes,*
*Artifices magni (quamquam et melioribus actis*
*Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat*
*Clarius ingenium venturae tradere famae)*
30 *Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas*
*Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.*
*Vos rigidum lapidem vivis animare figuris*
*Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus*
*Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,*
35 *Et pene audimus gemitus: vos extulit olim*
*Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores*
*Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda*
*Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti*
*Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est*
40 *Ingenio, aut quovis extendere fata labore,*
*Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.*

(*v. Leodegarii a Querco Farrago Poematum T. II. p. 63*) Auch Gruter hat
dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung
(*Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582*) mit einverleibet; allein sehr fehler-
45 haft. Für *bini* (*v. 14*) liest er *viri;* für *errant* (*v. 15*) *oram*, u. s. w.

---

7 *mäßigen* **AO**. 21 *corpora* **AbD** *corpore* **aBC**. 34 *Inserere, aspicimus motumque*] *Inserere aspicimus, motumque* **Sadolet**. 41 *luxum*] *luxum!* **Sad**. 42 *Farrago Poematum*] Paris 1560. *p. 63*] vielmehr fol. 64 versum. *Gruter*] Doch ist dieser zweite Theil nicht von Gruter herausgegeben, sondern von Ranutius Gherus, 1608.

können, die Verstrickung aller drey Körper in einen Knoten, gleichsam nur errathen zu laßen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die 5 Zeit nicht, diese Verstrickung auszumahlen. Nein; aber ein ein-
73 ziges Wort mehr, würde ihr in dem Schatten, worinn sie der Dichter laßen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist, ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bey dem Artisten 10 gesehen hätte, nicht ohne daßelbe gelaßen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrey ausbrechen zu laßen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte 15 ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrey seines Laokoons zu schrecken? Richardson 20 sagt: Virgils Laokoon muß schreyen, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bey den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie 25 den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein
74 mich befremdet nicht das Geschrey, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrey, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müßen, wann er 30 es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu:[c] die Geschichte des Laokoon solle bloß

[c] *De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui etoit necessaire à Virgile pour la conduite de son*

3 *treffliche* **AbBD** *trefliche* **aC**. 5 *gesagt: es* **bO** *gesagt, es* **Aa**. 7 *in dem* **bO** *in den* **Aa**. 16 *von männlichem* **AbO** *vom männlichen* **a**. 23 *Trojanern, erregen* **bO**; Komma fehlt in **Aa**. 25 *macht*] in **A** corrig. aus *machte*. 33 *Troïens* **AD** und **Richardson** selbst: *Troiens* **BC**. *etoit necessaire* **AO** *étoit nécessaire* **Rich.**

zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürffen, um unsre Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fodere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu 5 zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem mahlerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bey dem Dichter keine Gemählde neben einander; sie machen beyde kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal 10 übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beyder Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, | welchen Nachtheil es 75 der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch 15 noch so sehr gerührt hätte. Es sey denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr 20 dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurück bleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

*— — — — micat alter, et ipsum*
25 *Laocoonta petit, totumque infraque supraque*
*Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu*
*— — — — — — —*
*At serpens lapsu crebro redeunte subintrat*
*Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.*

30 *Poeme; et cela le mene à cette Description patétique de la Destruction de la patrie de son Heros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la derniere nuit, pour une grande ville entiere, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.*

2 *interessanter* **AO** *dürffen* **A** *dürfen* **O**. 3 *unsre* **A**(?) *unsere* **O**. 4 *fodere* **A** *fordere* **O**. 13 *welchen*] in **A** abgekürzt *wlchn.* 17 In **A** sind hier zwei Zeilen ausgestrichen. 30 *Poeme* **AO** *Poème* **R**. *Description* **AO** *Déscription* **R**. *Destruction* **A** *destruction* **O**. 31 *Heros* **AO** *Héros* **R**. *l'attention* **AO** *l'atention* **R**. 32 *derniere* **AO** *dernière* **R**.; ebenso *entiere* **AO** *entière* **R**.

Das sind die Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch mahlerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß beßer gewesen wären, als was er uns itzt dafür giebt:

*Bis medium amplexi, bis collo squamea circum* 5
*Terga dati, superant capite et cervicibus altis.*

76 Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabey verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche 10 Figur beyde zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmahlerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglück- 15 lich, so wären sie doch bloß willkührlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe. 20

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, 25 das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als 77 darinn, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten historischen Umstande, daß den Vater eben 30 daßelbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders.

---

4 *giebt* **bO** *giebet* **Aa**. 18 *Vielmehr, wenn* **A** *Vielmehr wenn* **O**. 20 Hier ist am Schluß in **A** eine Zeile ausgestrichen. 30 *dem veränderten* **AbO** *den veränderten* **a**. *historischen* **A**; fehlt in **aO**. *den Vater* **AbO** *dem Vater* **a**. 31 *die Kinder* **A** (undeutlich) **bO** *den Kindern* **a**.

Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung seyn soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab;
5 nur mit dem Unterschiede, daß wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabey bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher den Künstler nachgeahmet haben soll, so
10 sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sey, als die poetische Beschreibung.

## VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der 78
15 Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweyerley bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beyde einerley Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.
20 Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man
25 darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweyten Gattung seyn. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vor-
30 stellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bey der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bey der 79

---

1 *Verstrickung, auf* **bO** *Verstrickung auf* **Aa**. 5 *daß wenn* **ABD** *daß, wenn* **C**. 9 *den Künstler* **A**(?) *dem Künstler* **O**. 11 *Nachahmung, und* **bO** *Nachahmung und* **Aa**. 21 *hat, in* **bO** *hat in* **Aa**. 22 *das was* **ABD** *das, was* **C**. 23 *Nachahmung; und* **A** *Nachahmung, und* **O**.

andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk andrer Künste, oder der Natur seyn. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nach- 5 ahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nehmlichen Gesichtspunkte betrachten müßen: so kann es nicht 10 fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bey zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechsels- 15 weisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bey jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemählde andichtet, 80 heißt ihm einen sehr zweydeutigen Dienst erweisen. Und nicht 20 allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis[a] mit vieler 25 klassischen Gelehrsamkeit, und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus

[a] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweyte von 1755 und führet den Titel: *Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the* 30 *Works of the Roman Poets, and the Remains of the antien Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol.* Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden. 35

---

3 *andrer* **A** *anderer* **O**. *Künste, oder* **bO** *Künste oder* **Aa**. 6 *giebt* **ACD** *gibt* **B**. 15 *vorhanden* **ACD** in **B** verdr. *verhanden.* 19 *Statue* **AbO** *Natur* **a**. 22 *trefflich* **ABD** *treflich* **C**. 26 *klassischen* **A** *klaßischen* **O**. 28 *Vorsatz, aus* **bO** *Vorsatz aus* **Aa**. 31 *an Attempt*] *on Attempt* **A** (sic!) **O**. 33 ff. *Auch ein — gedruckt worden* **bO**; fehlt in **Aa**.

den Dichtern hinwiederum Aufschlüße für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuhohlen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

5 Es ist natürlich, daß wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

*(Nec primus radios, miles Romane, corusci*
*Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)*

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Ab- 81
10 bildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.[b] Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,[c] auch von den alten Waffenschmieden

[b] *Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.*

15 [c] Ich sage es kann seyn. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (*Sat. XI. v. 100—107.*)

20 *Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes*
*Urbibus eversis praedarum in parte reperta*
*Magnorum artificum frangebat pocula miles,*
*Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis*
*Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae*
25 *Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,*
*Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,*
*Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.*

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus
30 arbeiten zu laßen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwey Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars seyn soll; aber was soll das Beywort *pendentis*, welches er ihm
35 giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch *quasi ad ictum se inclinantis* erklärt. Lubinus meint, das Bild sey auf dem Schilde gewesen und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Con-

5 *daß wenn* **ABD** *daß, wenn* **C**. 6 *Schilden* **A** *Schildern* **O**. 8 *diffuderis*] al. *diffunderis*. 13 *zu sehen glaubte* **O** *erblickte* **A**, so auch in **a**, wo L. selbst noch den Hinweis auf Anm. [c] hineincorrigirte, ohne den Ausdruck zu ändern, sodaß dies in einer spätern Correctur erfolgt sein muß. 15 *sage es* **ABD** *sage: es* **C**. 19 *Sat. XI.* **D** *Sat. XV.* **ABC**. *v. 100—107.* **ACD** *v. 100. 107.* **B**. 21 *praedarum* **O** *predarum* **A**. *in parte* **D** *de parte* **A** (sic!) **B** *e parte* **C**. 26 *fulgentis*] l. *venientis*. 31 *fortführt, noch* **bO** *fortführt noch* **Aa**. 35 *Glosse* **AO**. 36 *meint* **Aa** *meinet* **O**.

52 auf den Hel men und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er

struction; denn das zu *ostenderet* gehörige Subjectum ist nicht *miles* sondern *cassis*. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. 5 Einige wollen gar *perdentis* dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden *perituro* zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bey dieser Ungewissheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. deßen Reisen deut. Uebers. S. 249.) „Da die römischen Soldaten sich 10 „nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik „einbildeten, so waren sie gewohnt auf ihren Helmen die erste Geschichte „des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt, und von „einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, „wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea 15 „Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablaßen schien sie über der Jung- „frau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort *pendentis* „sehr eigentlich und poetisch ausgedruckt wird. Außer dem alten Bas- „relief beym Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, „habe ich seitdem die nehmliche Figur auf einer Münze gefunden, die 20 „unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art, und als das stärkste Beyspiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht 25 enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (*Polymetis Dial. VII. p. 77*) — Vors erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bey dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile an- 30 statt *fulgentis*, *venientis* gefunden, die Glosse gelesen zu haben: *Martis ad Iliam venientis ut concumberet.* Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht 35 ein wahres Hysteronproteron von ihm seyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abentheuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen 40 Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden

10 *Reisen deut. Uebers. S. 249*] Mir liegt eine Uebersetzung vor unter dem Titel: Anmerkungen über verschiedene Theile von Italien, Altenburg 1752; die betr. Stelle steht dort S. 250 fg., aber im Wortlaut sehr abweichend von Lessings Text, sodaß dieser vermuthlich eine andere Uebersetzung benutzt hat. 17 *welches*] in **A** abgekürzt *wlches*. 24 *klassischen* **AO**. 30 *letzten* **A** *lezten* **O**. 31 *Glosse* **AO**. 34 *annimt* **ABD** *annimmt* **C**.

mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß 83

seyn, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen auf welchen sie Addison fand, und wo 5 er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich 10 mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bey dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet jener ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht 15 das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor; und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. 20 Es wäre hart, ob schon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu laßen, daß uns eben so 25 wenig Zweifel desfalls übrig bliebe, als ihm selbst. Soviel ist gewiß, daß Spence und Addison ebendieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bey diesem sehr verstellt, oder bey jenem sehr verschönert seyn muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nehmlich: daß ein schwebender 30 Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Mahlerey erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müßen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu 35 ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke seyn. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Τὴν μὲν ἄρ' Οὐλυμπόνδε πόδες φέρον* (*Iliad. Σ v. 148*), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfniße der Kunst zu wohl, als daß er dem Mahler rathen sollte, die Göttin so frey die Luft durchschreiten zu laßen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen, (*Tableaux tirés de l'Iliade*

---

13 *jener ein wenig* **A** (wobei *jener* abgekürzt *jnr* geschrieben ist) *er ein wenig* **O**. 14 *außer*] in **a** *äusser*, nicht corrig. 15 *wahr, in* **C** *wahr in* **ABD**. 16 *ausgedrückt* **A**(?) **D** *ausgedruckt* **BC**. 20 *ob schon* **A** *obschon* **O**. 22 *unsere* **AD** *unsre* **BC**. 25 *bliebe* **AD** *bleibe* **BC**. Vor *Soviel* sind in **A** drei Zeilen ausgestrichen. 26 *ebendieselbe* **A** *eben dieselbe* **O**. *sonach* **O** *so nach* **A**. 33 *dieselbe* **A** (und so liest richtig auch die Hempel'sche Ausgabe) *derselben* **a** *dieselben* **b** (d. h. Lessing verbesserte nur *der* in *die*, ließ aber das *n* am Ende aus Versehen stehn); ebenso **O**. 35 *bloße* **AO**. 36 *Fuße* **AO**. 37 *Οὐλυμπόνδε*] *Οὐλυμπονδε* **A** (ohne Spiritus) **D** *'Ουλυμπονδε* **BC**. 38 *zu wohl* **O** *zuwohl* **A**. 39 *laßen* **AO**.

ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

*p. 91)* so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt, (*p. 131*) obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders seyn? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimt. Wodurch aber könnte die Mahlerey die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bey der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bey der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frey und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art seyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beym Ovid (*Fast. lib. III.*) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nehmliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon, (*Suppl. T. I. p. 183*) das sich, wo ich nicht irre, zu Rom in dem Pallaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben, oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nehmliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öftrer berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen seyn, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher beßer mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine beßere Erklärung, wenn diese nicht taugt? Es kann seyn, daß sich schon eine beßere unter den vom Addison verworffenen Erklärungen findet. Findet sich aber keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und

1 *des Ovids*] Metam. VII, 813 sq. 3 *setzt,* **bO**; ohne Komma **Aa**. 5 *ebenfalls* **ACD** *ebenfals* **B**. 9 *ausnimt* **ABD** *ausnimmt* **C**. 22 *Fast. lib. III*] *Fast. lib. I* **AO**; es handelt sich aber um III, 11 sq. 26 *Basrelief* **ACD** *Basrelif* **B**; ebenso 35: *Basreliefe* **ACD** *Basrelife* **B**. 26 *T. I. p. 183*] pl. 70. 27 *wo ich* **A** *wenn ich* **O**. *Pallaste* **AD** *Pallast* **BC**. 33 *öftrer* **AbD** *öftere* **a** *öfterer* **BC**. 37 *beßer* **ABD** *besser* **C**: ebenso 40 u. 41: *beßere* **ABD** *bessere* **C**. *Lanze* **O** *Lanzen* **A**, aber viell. corrig. in *Lanze*(?). 38 *zusammengenommen* **A** *zusammen genommen* **O**. 39 *bloße* **AO**. 42 *verworffenen* **AD** *verworfnen* **BC**.

*Aura — — — venias —*
*Meque juves intresque sinus, gratissima, nostros!*

| und seine Procris diese *Aura* für den Namen einer Nebenbuhlerin 84 85
hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn 86
5 ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich
die sanften Lüfte personi|firet, und eine Art weiblicher Sylphen, 87
unter dem Namen *Aurae*, verehret haben.[d] Ich gebe es zu, daß 88

sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen
darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte, z. E. diese seyn, daß
10 *pendentis* in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müße, nach
welcher es so viel als ungewiß, unentschloßen, unentschieden, heißet.
*Mars pendens* wäre alsdann so viel als *Mars incertus*, oder *Mars communis.*
*Dii communes sunt*, sagt Servius, *(ad v. 118. lib. XII. Aeneid.) Mars,*
*Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt.* Und die
15 ganze Zeile,

*Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,*

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des
gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden
Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sey. Ein sehr feiner
20 Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen
Tapferkeit, als zur Frucht des partheyischen Beystandes ihres Stamm-
vaters macht. Dem ohngeachtet: *non liquet.*

[d] „Ehe ich, sagt Spence (*Polymetis Dialogue XIII. p. 208*) mit diesen
„*Aurae*, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte
25 „vom Cephalus und Procris, beym Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte
„auf keine Weise begreiffen, wie Cephalus durch seine Ausruffung, *Aura*
„*venias*, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone
„erschollen seyn, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er
„seiner Procris untreu sey. Da ich gewohnt war, unter dem Worte
30 „*Aura*, nichts als die Luft überhaupt, oder einen sanften Wind ins-
„besondere, zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch
„weit ungegründeter vor, als auch die aller ausschweifendste gemeiniglich
„zu seyn pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß *Aura* ebenso-
„wohl ein schönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so
35 „bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte
„mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen." Ich will den
Beyfall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr
schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurück-
nehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt laßen, daß auch ohne
40 sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreifflich ist. Man darf

---

2 *juves* **A**. mit Komma **O**. 6 *personifiret* **bBD** *personificiret* **AaC**. 7 *unter dem* **bO** *unter den* **Aa**. 10 *müße* **ABD** *müsse* **C**. 11 *unentschloßen* **ABD** *unentschlossen* **C**. 12 *alsdann* **A** *alsdenn* **O**. *incertus, oder* **A** *incertus oder* **O**. 13 *lib. XII* **AD** *lib. XIII* **BC**. 24 *bekannt* **ACD** in **B** verdr. *bekannnt.* 26 *begreiffen* **A** *begreifen* **O**. *Ausruffung* **ABD** *Ausrufung* **C** (in **a** verdruckt und nicht corrigirt). 33 *ebensowohl* **A** *eben so wohl* **O**. 34 *Mädchen* **A** *Mädgen* **a** *Mädgen* **bO**. 35 *anderes* **ABC** *andres* **D**. 40 *begreifflich* **A** *begreiflich* **O**.

wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wißen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der blos das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder 5 Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätig-
89 keit erwecket.° — Erläuterun|gen von dieser Art sind nicht zu

nehmlich nur wißen, daß *Aura* bey den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beym Nonnus (*Dionys. lib. XLVIII*) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich 10 einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermeßenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

° *Juvenalis Satyr. VIII. v. 52—55.*

— — — — *At tu* 15
*Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:*
*Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod*
*Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.*

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine 20 alte Aesopische Fabel beygefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schönres, und zu ihrem Verständniße weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur, erzehlt Aesopus, wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bey den „Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit, und kam zu einem Bild- 25 „hauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den „Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. „Merkur lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. Ohngefehr eben „so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bey sich „selbst: ich bin der Bothe der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich 30 „müßen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser „Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl der seyn? „Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beyde abkauft, „so sollt ihr diesen oben drein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, 35 seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet seyn, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabey nichts thun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und 40

---

2 *Aehnliche* **A** *ähnliche* **O**. 3 *Säule* **O** *Säule* oder *Seule* **A** (undeutlich). 4 *blos* **AO** (sic!). 6 *Füße* **AO**. *Begriff* **bO** *Begrif* **Aa**. 10 *lib. XLVIII*] v. 349 u. s. 12 *Vermeßenheit* **ABD** *Vermessenheit* **C**. 12 *Bacchus*] in **a** verdr. *Bachus*, von **b** corr. 19 *Spence*] Polymetis Dial. VIII p. 110. 22 *schönres* **A** *schöneres* **O**. 30 *Götter; von* **bO** *Götter, von* **Aa**. 31 *müßen* **AO**. 32 Die Klammern fehlen in **Aa**: von **b** hinzugefügt. 33 *jene*] in **A** abgekürzt *jne*. 34 *sollt ihr* **bO** *sollte er* **Aa**. 39 *vorstellte* **O** *vorstelle* **Aa**. 40 *Fleiße* **AO**.

verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich seyn sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten 5 einerley angenommene Begriffe, dem zu Folge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich | auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt. 90

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo mahlet, wie er ihm im Traum erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe 10 mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die itzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müßen diese Züge von 15 alten berühmten Gemählden erborgt seyn? Echions *nova nupta verecundia notabilis* mag in Rom gewesen seyn, mag tausend

der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, 20 wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter: die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde deßelben. Was Wunder also, daß sie oben drein gehen konnte? 25 Merkur übersahe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bey den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl 30 aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Mährchen gerade zu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darinn liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerley Ausführung nimt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. 35 Was sonst in dieser Fabel anstößig seyn könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachma kann ja auch wohl kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr geringes stehen. (*Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.*)

---

7 *zurückschließen* **AO**. 12 *Weiß* **bO** *Weis* **Aa**. 14 *müßen* **AO**. 15 *Echions*] l. *Aëtions;* vgl. d. Comm. 22 *Götter; die* **AD** *Götter; Die* **aBC** *Götter. Die* **b**. 23 *bloßen* **AO**. 34 *nimt* **A** *nennet* **a** *annimt* **bB** *annimmt* **CD**. 35 *anstößig* **AO**. 37 *kein Töpfer eine* **bO** *ein Töpfer keine* **Aa**. 39 *Edit. Haupt. p. 70*] ed. Joh. Gottfr. Hauptmann, Lipsiae 1741.

91 und tausendmal seyn copiret worden, | war darum die bräutliche Schaam selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Mahler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Mahlers?[f] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Eße er- 5 hitztes Gesicht roth, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Mahlers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet?[g] Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüber- 10 führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben,
92 daß er sie nach einer | Proceßion schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen 15 Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen?[h] Oder Virgils

[f] *Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.*
[g] *Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.*
[h] *Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.*

> *It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante* 20
> *Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter*
> *Flora quibus mater praespargens ante viaï*
> *Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.*
> *Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una*
> *Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.* 25
> *Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:*
> *Inde aliae tempestates ventique sequuntur,*
> *Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.*
> *Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem*
> *Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.* 30

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man

---

5 *Eße* **AO**. 10 *vorüberführet* **A** *vorüber führet* **O**. 12 *durchlebt* **A** *durchbebet* **a** *durchlebet* **bO**. 13 *Proceßion* **AO**; in **A** ungewöhnlich, vgl. Anm. h, wo immer *Procession* geschrieben ist. 16 *Abstracta* **ABD** *Abstrakte* **C**. 17 *Eleg. 4 lib. III*] v. 31 sqq. 19 *v. 736—747*] 735—745 Bernays. 20 *Veneris*] l. *veris*. 21 *Pinnatus*] l. *pennatus*. 22 *quibus mater* **AaCD** *quibus, mater* **B**. *viaï* **A** *viai* **O**. 26 *Evius Evan*] l. *Euhius Euan*. 30 *Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus*] lies: *prodit hiems, sequitur crepitans hanc dentibus algor*. 33 *wahrlich, es* **bO**, ohne Komma **Aa**.

*pontem indignatus Araxes,* dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flußes, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit an|gespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird?[1] — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu laßen?

Ich betaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst seyn könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschie|ben, so eckel, und den classischen Schriftstellern

sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu seyn. Und warum das? „Darum, sagt der Engländer, weil bey den Römern „ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt, eben so „gewöhnlich waren, als noch itzt in gewißen Ländern die Processionen sind, „die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle „Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht „sehr wohl passen." (*come in very aptly, if applied to a procession.*) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letztern noch einzuwenden! Schon die Beywörter, welche der Dichter den personifirten Abstrakten giebt, *Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans,* zeigen, daß sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müßen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu seyn, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: *Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc.* Allein dabey hätte es auch Spence nur sollen bewenden laßen. Der Dichter führet die Jahrszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber, er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

[1] *Aeneid. Lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.*

2 *ergießenden* **AO**. *Flußes* **ABD** *Flusses* **C**. 9 *laßen* **ABD** *lassen* **C**. 10 *betaure* **AO** *bedaure* **a**. 12 *Bekanntschaft* **ACD** *Bekantschaft* **B**. 13 *unterzuschieben* **A** *unter zu schieben* **O**. *classischen* **AC** *claßischen* **BD**. 14 *Procession* **A** *Proceßion* **O**; ebenso Z. 17, 18, 20, 28, 32, 33. 16 *Engländer* **A** *Engeländer* **O**. 20 *Ausdrücke, welche* **AC** ohne Komma **BD**. 21 *passen* **A** (sic!) **O**. *Treffliche* **ABD** *Trefliche* **C**. 22 *letztern* **A** *letzten* **O**. 23 *personifirten* **ABD** *personificirten* **C**. 24 *Abstrakten* **O** *Abstraktn* oder *Abstrakta* (?) **A**; in **a** *Abstrakten* mit einigen falschen Buchstaben, welche L. corrigirt, während er die Endung *en* stehen läßt. 25 *fulmine* **ACD** *fulmini* **B**. 32 *Aber, er* **A** *Aber er* **O**. 33 *das* **ACD** *daß* **B**. 35 *v. 725*] vielmehr 728.

weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schaalsten Wortforscher nimmermehr seyn können. Noch mehr betauere ich, daß Spencen selbst Addison hierinn vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die 5 Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.[k]

## VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Mahlerey mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. 10 Er glaubet, daß beyde Künste bey den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Mahler, der Mahler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist; 95 daß ihr Schönheiten zu | Gebothe stehen, welche die Mahlerei nicht 15 zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmahlerischen Schönheiten den mahlerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bey dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunder- 20 lichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[a] Er fällt auf diese, er

[k] In verschiednen Stellen seiner Reisen und seinem Gespräche über 25 die alten Münzen.

[a] *Polymetis Dial. IX. p. 129.*

---

2 *schaalsten* **bO** *schalsten* **Aa**. 3 *betauere* **AbBD** *bedauere* **a** *betaure* **C**. *hierinn* **AbO** *hierin* **a**. 10 *die allerseltsamsten Begriffe* **O** *den aller seltsamsten Begriff* **A** *den allerseltsamsten Begriff* **a**; hier corrigirte L. *Begriffe*, vergaß aber *den* in *die* zu verändern. 11 *glaubet* **bO** *glaubt* **A**(?)**a**. 14 *ist; daß* **A** *ist, daß* **O**. 16 *Ursachen* **bO** *Ursache* **Aa**. 17 *vorzuziehen* **A** *vor zu ziehen* **O**. 25 *verschiednen* **A** *verschiedenen* **O**. *seinem Gespräche* **b** *seines Gesprächs* **AD** *seines Gespräches* **aBC**.

fällt auf eine andere Ursache; auf die Unwißenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die
5 wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

*— Tibi, cum sine cornibus adstas*
10 *Virgineum caput est: — —*

heißt es in der feyerlichen Anruffung des Bacchus beym Ovid.[b] 96
Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler
15 darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Cabinet zu Berlin sehen kann.[c] Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne
20 verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beygeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen
25 wurden sie Hinderungen größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beynamen *Biformis, Διμορφος,* hatte, weil er sich sowohl schön, als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler

b *Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.*
30 c *Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.*

---

1 *Ursache; auf* **A** *Ursache, auf* **O**. 4 *Gottes, möchten* **bO**, ohne Komma **Aa**. 5 *Ursache* **AbO** *Ursach* **a**. 11 *Anruffung* **ABD** *Anrufung* **C**. 14 *wollten ihn nun auch die Künstler* **AD** *wollte ihn nun auch der Künstler* **BC**. 15 *mußten* **ABD** *mußte* **C**. 25 *größere* **AO**. *zeigen; und* **A** *zeigen, und* **O**. 26 *glaube, eben* **A** *glaube eben* **O**. 27 *schön, als* **A** *schön als* **O**. 28 *der Künstler* **A** *die Künstler* **O**. (L. vergaß hier zu corrigiren, während er es in der folgenden Zeile that.) 30 *Begeri* **AD** *Baycri* **a** *Bayeri* **b** (sic!) **BC**.

97 diejenige | von seiner Gestalt am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleidern bey den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[d] Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht 5 dieser zwey Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnißen erfuhr; weil aber die Artisten bey den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnißen selten zugelaßen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, 10 konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnißen unterrichtet seyn konnten? Stunden die Artisten auch bey den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehren- 15 theils gebohrene Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten 98 sollte. Spence siehet | sich in den alten Kunstwerken vergebens 20 nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist, als dem Bildhauer und Mahler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sey, was unschicklich seyn würde, 25 wenn man es in einem Gemählde, oder an einer Statue vorstellte.[e] Folglich müßen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Va-

[d] *Polymetis Dial. VI. p. 63.*
[e] *Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue* 30 *or picture.*

---

1 *wählte* **b** *wählten* **AaO**. 2 *seiner Kunst* **Aa** *ihrer Kunst* **O**. 3 *schleidern* **ABD** *schleudern* **C**. 9 *zugelaßen* **ABD** *zugelassen* **C**. 10 *wußten*, *konnten* **bO**, ohne Komma **Aa**. 11 *vorstellen.*] *vorstellen?* **AO**, was aber hier sinnlos ist. 13 *Vornehmerer* **AbO** *Vornehmern* **a**. 16 *gebohrene* **AD** *gebohrne* **BD**. 22 *ist, als* **A** *ist als* **O**. 23 *schließen* **AO**. 27 *müßen* **ABD** *müssen* **C**. 30 *statue or* **AD** *stature ar* **BC**.

„lerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in „ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierinn ihren verderbten „Geschmack, und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bey den „Dichtern aus einer beßern Zeit wird man dergleichen Ver-
5 „stoßungen wider den mahlerischen Ausdruck nicht finden."[f]

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie | sie 99
10 der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bey dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die nehmliche Charakterisirung behalten müßen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bey dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren all-
15 gemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reitze geben, die uns an geliebten Gegenständen ent-
20 zücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reitze, aber mehr gebietherische, männliche, als holde Reitze,
25 geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bey dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer die-
30 f *Polymetis Dial. VII. p. 74.*

---

2 *hierinn* **AC** *hierin* **BD**. 3 *Geschmack, und* **bO**, ohne Komma **Aa**. 4 *beßern* **ABD** *bessern* **C**. *Verstoßungen* **AO**. 9 *geistigen* **ACD** *geistichen* **B** (dadurch entstanden, daß in **a** *geistlichen* stand und L. nur das *l* ausstrich). 11 *personifirte* **ABD** *personificirte* **C**. 12 *nehmliche* **A** *ähnliche* **O**. 13 *müßen* **ABD** *müssen* **C**. 18 *sittsame, verschämte* **A** *sittsame verschämte* **O** (doch setzt L. in solchen Fällen sonst kein Komma). 22 *Schönheit, aber* **bO**, ohne Komma **Aa**. 29 *außer* **AO**.

100 sem Charakter, ihre eigne Indi|vidualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig seyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bey ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet? 5

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müßen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, 10 wenn sie schon keine unmittelbare Folgen deßelben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr 15 wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke 20 stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künst-101 ler, weil er sie durch nichts in | diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir 25 die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

> — — *Neque enim alma videri*
> *Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,*
> *Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens* 30

---

1 *eigne* **ABC** *eigene* **D**. 2 *Abscheues* **ABC** *Abscheus* **D**. 7 *außer* **AO**. 8 *Charakter, als* **bO**, ohne Komma **Aa**. 9 *Dichter, einführen* **bO**, ohne Komma **Aa**. *müßen* **ABD** *müssen* **C**. 11 *sind.* **ACD** *sind?* **B**. 12 *diese* **O** *Diese* **A**(?). 15 *Göttin* **O** *Göttinn* **A**. 18 *vergrößerter* **AO**. 20 *schwarzes* **AC** *schwartzes* **BD**. 25 *so nahe, so* **O** *so nahe so* **A**. 27 *Flaccus:* **bO**; ohne Kolon **Aa**.

*Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem*
*Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam.*[g]

Eben dieses thut Statius:

*Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,*
5 *Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem*
*Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres*
*Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra*
*Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,*
*Tartarias inter thalamis volitasse sorores*
10 *Vulgarent: utque implicitis arcana domorum*
*Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit*
*Limina.*[h] —

Oder man kann sagen; der Dichter allein besitzet das Kunst- 102
stück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung
15 dieser negativen mit positiven Zügen, zwey Erscheinungen in
eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das
Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande
umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit
größern Pfeilen bewafnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien.
20 Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll
sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Mahlerey
die Schwester der Dichtkunst seyn will: so sey sie wenigstens
keine eyfersüchtige Schwester; und die jüngere untersage
der älterern nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

## IX.

25 Wenn man in einzeln Fällen den Mahler und Dichter mit
einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl
zusehen, ob sie beyde ihre völlige Freyheit gehabt haben, ob sie

g *Argonaut. Lib. II. v. 102—106.*
h *Thebaid. Lib. V. 61—69.*

---

5 *Nec — prior*] in **A** eingeklammert und ohne das Komma dahinter. 7 *qui*] lies: *quae.* 18 *Gürtel; mit* **bO** *Gürtel: mit* **Aa**. 19 *grüßern* **AO**. 23 *eyfersüchtige* **A** *eifersüchtige* **O**. 24 *älterern* **A** *älteren* **O** (man vgl. die Form *öftrer;* und im Abschn. XVI *der neuerrn*). 29 *v. 61—69*] *v. 61—64* **AO**.

ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

103 Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn 5 er einzig das Vergnügen des Betrachters dabey zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem 10 die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,[a] mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freye Künstler, der seinen 104 Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ | dieses Sinnbild weg; 15 und wenn wir, unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[b] so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es

[a] *Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—73.*

*Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei*
*Induit et medium curru locat; aeraque circum* 20
*Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.*
*Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:*
*Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,*
*Respiciens; teneat virides velatus habenas*
*Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,* 25
*Et sacer ut Bacchum referat scyphus.*

Das Wort *tumeant*, in der letzten ohn einen Zeile, scheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

[b] Der so genannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom 30 (beym Montfaucon, *Suppl. aux. Ant. Expl. I. p. 154*) hat kleine aus der Stirne hervorsproßende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen 35 Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens

---

1 *äußerlichen* **AO**; ebenso Z. 3. 11 *Hypsipyle* **C** *Hypsipile* **A**(sic!)**BD**. 15 *Bacchus* **ACD** *Bachus* **B**. 16 *wir, unter* **ABD** *wir unter* **C**. 18 *265—73.* **A** *265—273* **O**. 24 *teneat* **ACD** *teniat* **B**. 27 *scheint* **A** *scheinet* **O**. 31 *Ant. Expl.* **A** *Ant.* **O**. *p. 154*] *p. 254* **AO**, was falsch ist; vgl. pl. 57. 32 *die ihn* **ACD** *die ihm* **B**.

keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzten die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur 5 hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen bey- 10 legen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bey welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu | merkliche 105 Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen 15 gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bey den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst 20 und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelaßen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite

25 Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (*Protrept. p. 48. Edit. Pott.*) *Ἐβούλετο δὲ καὶ Ἀλέξανδρος Ἄμμωνος υἱὸς εἶναι δοκεῖν, καὶ κερασφόρος ἀναπλάττεσθαι πρὸς τῶν ἀγαλματοποιῶν, τὸ καλὸν ἀνθρώπου ὑβρίσαι σπεύδων κέρατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche 30 Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu seyn glaubte.

---

3 *letzten* **A** *letztere* **a** *letzteren* **bO**. 7 *Antiken* **bO** *Antiquen* **Aa**. 15 *bloßes* **AO**. 21 *nachgelaßen* **ABD** *nachgelassen* **C**. 25 *Protrept.*] Lib. IV, 54. 26 *Ἄμμωνος*] *Ἀμμωνος* **AD** *Αμμονος* **aBC** *Ἀμμονος* **b**. *υἱὸς*] *υίος* **AD** *ὑιος* **BC**; aber bei *εἶναι*] *ἑιναι* **ABC** *εἰναι* **D**. *κερασφόρος*] *κερασφορος* **AD** *κεροσφορος* **BC**. 27 *ὑβρίσαι*] *ὑβρισαι* **ACD** *ὐβρισαι* **B**. 28 *Alexanders* **O** *Alexandrs* **A**. 29 *vorstellen* **AC** *verstellen* **BD** (wobei Lachmann wohl an Stellen wie 162,16 und 204,23 dachte). *sollte; er* **A** *sollte: er* **O**.

liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses
106 oder je|nes der alte Künstler nie gemacht habe, nehmlich als Künstler nicht, freywillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer 5
dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen laßen, von dem Künstler nehmlich, als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergerniße der gelehrten Welt, wieder zu dem 10
Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.[c]

[c] Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder 15 groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildseulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein, und von sehr schöner Arbeit waren. (*Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 589 Edit. Kuhn*) Ich hatte eben so wenig vergeßen, daß man Köpfe 20 von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beym Licetus zu sehen glaube. (*Dissertat. sur les Furies par Bannier, Memoires de l' Academie des Inscript. T V. p. 48*) Auch sogar die Urne von Hetrurischer Arbeit, beym Gorius (*Tab. 151 Musei Etrusci*) auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwey 25 Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht so wohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die 30 Hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht so wohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze 35

3 *jenes*] in **A** *jnes.* 5 *außer* **AO.** 7 *laßen* **ABD** *lassen* **C.** *nehmlich, als* **A** *nehmlich als* **O.** 9 *können*] in **A** *konnen.* 10 *großem* **AO.** 11 *worden* **ACD** *werden* **B.** 17 *Bildseulen* **A** *Bildsäulen* **O.** 19 *Achaic. cap. XXV.*] L. VII, 25, 4. 20 *p. 589*] *p. 587* **AO,** was falsch ist. (Die Ausgabe von Joach. Kuhnius erschien Lips. 1696.) *so wenig* **O** *sowenig* **A** (?). 23 *Bannier*] l. *Banier.* (Der betr. Band der Mémoires ist vom J. 1729 und umfaßt die Jahre 1718—25). *p. 48* **AD** *p. 43* **BC.** 24 *Arbeit, beym* **A** *Arbeit beym* **O.** *Musei* **AD** *Musaei* **BC.** 27 *ausschließen* **AO**; ebenso 29: *auszuschließen.* 29 *Seite, mehr* **O,** ohne Komma **Aa.** 31 *Hetrurischen* **A** *hetrurischen* **O.** 33 *ausgedrückt* **AD** *ausgedruckt* **BC.** 34 *Diese* **O** *Sie* **Aa.** *stoßen* **AO.**

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Re- 107
ligion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence | giebt hiervon 108

erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades
vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keinesweges aber aus der
5 Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind
auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Entstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt,
*expirantis praeportat pectoris iras.* — Noch kürzlich glaubte Herr Winkel-
10 mann, auf einem Carniole in dem Stossischen Cabinette, eine Furie im
Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der
Hand, gefunden zu haben. (Bibliothek der sch. Wiß. V. Band S. 30)
Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künstlern schon an,
sich diese Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Ge-
15 mählden so vorzustellen. (Betrachtungen über die Mahlerey S. 222) Allein
Herr Winkelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum
ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit
Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewafnet worden. (*Descript. des Pierres gravées p. 84*) Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren,
20 auf Münzen der Städte Lyrba und Maßaura, die Spanheim für Furien
ausgiebt (*Les Cesars de Julien p. 44*) nicht dafür, sondern für eine Hecate
*triformis;* denn sonst fände sich hier allerdings eine Furie, die in jeder
Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in
bloßen ungebundenen Haaren erscheinet, die an den andern mit einem
25 Schleyer bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es
dem Herrn Winkelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit
diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der
Hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der
Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch
30 die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel,
schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öftrer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freywillige Werke der Künstler seyn.

---

2 *vorstellen* **ACD** *verstellen* **B**. 6 *Entstellung* **A** *Fürstellung* **a** *Verstellung* **bBD** *Vorstellung* **C**. 8 *die, wie* (oder *der?*) **A** *die wie* **O**. *Catull*] carm. 64, 194. 9 *Herr Winkelmann*] Werke I, 281 Eiselein. *Winkelmann, auf* **O**, ohne Komma **A**. 10 *Stossischen* **A** *Stoßischen* **O**; lies: *Stoschischen* (vgl. Antiqu. Briefe No. 67, Hempel'sche Ausgabe XIII, 2, mit der Anmerkung 3 auf S. 59.) 12 *V. Band* **AD** *I. Band* **BC**; jenes ist richtig (er ist v. J. 1759). 13 *rieth* **ACD** *rieht* **B**. Lessing corrigirte in **a** *rieth* in *rieht*, strich die Correctur aber wieder aus. 16 *Winkelmann*] Werke IX, 365 fg. Eisel. 18 *bewafnet* **A** *bewaffnet* **O**. 20 *Maßaura* **AbBD** *Meßaure* **a** *Massaura* **C**; lies: *Mastaura;* so heißt die Stadt, und so steht auch bei Spanheim. *Spanheim*] *Spannheim* **A**(sic!)**O**. 21 *p. 44*] Nach der mir vorliegenden Ausgabe (vgl. S. 159 Anm.) p. 54. 24 *bloßen* **AO**. *erscheinet* **A**(?) *erscheint* **A**. 26 *zuerst* **O** *zu erst* **A**. 29 *ließen* **AO**. 31 *öftrer* **A** *öfters* **a** *öfterer* **bO**. 32 *Symbola* **O** *Symbole* oder *Symbola*(?)**A** *Sybola* **a**.

ein sonderbares Beyspiel. Er fand beym Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildseulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, 5 sondern eine Vestalin vorstelle.[d] Eine seltsame Folge! Verlohr der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des 109 Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr | kommen laßen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was 10 sie sonst von ihr erzehlen, verlohr er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabey noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewißen Tempel der Vesta, nehm- 15 lich von dem zu Rom sagt,[e] auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in 20 menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellet wißen; und darinn bestand ohne Zweifel die Verbeßerung, die er in dem | 110 Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa, Bildseulen der Vesta in ihrem Tempel 25

[d] *Polymetis Dial. VII. p. 81.*
[e] *Fast. lib. VI. v. 295—98.*

*Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:*
*Mox didici curvo nulla subesse tholo.*
*Ignis inexstinctus templo celatur in illo.* 30
*Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet.*

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom; nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (*v. 259. 60.*) sagt:

*Regis opus placidi, quo non metuentius ullum* 35
*Numinis ingenium terra Sabina tulit.*

---

4 *Bildseulen* **A** *Bildsäulen* **O**; ebenso Z. 25. 11 *erzehlen* **ABD** *erzählen* **C**. 12 *personifiren* **ABD** *personificiren* **C**. 13 *Einem* **bO** *einem* **Aa**. 15 *nehmlich* **ACD** *nemlich* **B**. 20 *wollte* **AbO** *wolte* **a**. 32 *Rom; nur* **A** *Rom, nur* **O**.

gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[f] Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedne alte Innschriften zu beweisen, in welchen eines *Pontificis Vestae* ge|dacht wird.[g] Auch zu Corinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildseule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.[h] Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[i] Die Jasseer rühmten von einer, die bey ihnen unter freyem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.[k] Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servi-

f *Fast. lib. III. v. 45. 46.*

*Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur*
*Virgineas oculis opposuisse manus.*

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiednen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — *Manibus vittas, Vestamque potentem,*
*Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:*

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildseule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

g *Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.*

h *Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 194. Edit. Kuhn.*

i *Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.*

k *Polyb. Hist. lib. XVI. § 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.*

---

5 *verschiedne* **A**(?) *verschiedene* **O**. 8 *Bildseule* **A** *Bildsäule* **O**, ebenso Z. 27. *bloßen* **ACD** *bloßem* **B**. 11 *Jasseer* **AO**. 18 *verschiednen* **AD** *verschiedenen* **BC**. 20 *persönlichen* **ACD** *personlichen* **B**. 23 *potentem*, **O**, ohne Komma in **A**. 24 *Aeternumque* **ACD** *Aeterumque* **B**. 25 *Virgil*] Aen. II, 296. 30 *de Vesta etc.*] Antverp. 1603 p. 39. 31 *Corinth. cap. XXXV*] L. II, 35, 2. *p. 194* **A** *p. 198* **O**, was falsch ist. *Kuhn.* **C** *Kuh.* **ABD**. 32 *Attic. cap. XVIII*] L. I, 18, 3. 33 *Ernest.* **bO** *Ern.* **A** *Esn.* **a**. (Die Ernesti'sche Ausgabe erschien Vindobonae 1763.)

lianischen Gärten zu Rom befand.[1] Zugegeben, daß es uns itzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterschei|den wollen? Gewiße Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium, laßen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beyleget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.[m]

1 *Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis.* Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (*de Vesta cap. 3*) schrieb: *Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate.* Allein was Plinius von einem einzeln Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbeßert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

m *Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. Τὴν γῆν λέγουσιν Ἑστίαν, καὶ πλάττουσι αὐτὴν γυναῖκα, τύμπανον βαστάζουσαν, ἐπειδὴ τοὺς ἀνέμους ἡ γῆ ὑφ' ἑαυτὴν συγκλείει.* Svidas, aus ihm, oder beyde aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Ἑστία* eben dieses. „Die „Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein „Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschloßen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören laßen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beygegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχῆμα αὐτῆς τυμπανοειδὲς εἶναι.* (*Plutarchus de Placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae*). Wo sich aber Codinus nur nicht, entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beyden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht beßer zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anders dabey gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpaucke nennen. *Tympana* waren aber auch eine Art von Rädern:

*Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris*
*Agricolae —*

(*Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.*) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget, (*Ad Tabulam Iliadis p. 339*), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu seyn.

---

2 *bloße* **AO**. 5 *Gewiße* **ABD** *Gewisse* **C**. *eine, als* **bO** *eine als* **Aa**. 6 *laßen* **ABD** *lassen* **C**; ebenso Z. 25. 8 *als der Erde*] in **A** stand zunächst *als Göttin der Erde;* L. strich *Göttin* aus. 10 *sect. 4*] § 25. 17 *eigene* **AD** *eigne* **BC**. 18 *Edit. Venet.*] an. 1729. 19 *βαστάζουσαν*] *βασταζουσαν* **AaCD** *βασαζουσαν* **B**. 23 *verschloßen* **ABD** *verschlossen* **C**. 27 *Placitis* **A** *placitis* **O**. 28 *cap. 10*] p. 895 D. *nicht, entweder* **A** *nicht entweder* **O**. 29 *Figur, oder* **O** *Figur oder* **A**. *Namen, oder* **O** *Namen oder* **Aa**. 32 *welches wir* **O** *was wir* **A**. 33 *waren* **O** *war* **A**. 35 *Agricolae —* **O** *Agricolae.* **A** *Agricolae* **a**. 36 *v. 444* **AD** *v. 44* **BC**. 37 *339), und* **A** *334) und* **O**.

# X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche 113
deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und
Mahlerey muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrift, sagt er, so ist es doch
5 „sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so spar-
„sam sind, weit sparsamer, als man es bey Göttinnen, denen sie
„so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte."[a]

Was heißt das anders, als sich wundern, daß wenn die
Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache
10 der Mahler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Stern-
kunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen
wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß
sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen laßen; die-
ser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine
15 Buchstaben, aus welchen er | uns den Namen Urania zusammen- 114
setzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte
seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

*Ipsa diu positis lethum praedixerat astris*
*Uranie* —[b]

20 warum soll er, in Rücksicht auf den Mahler, dazusetzen: Urania,
den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es
nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich
noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen
im Seraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich
25 erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bey den

a *Polymetis Dial. VIII. p. 91.*
b *Statius Theb. VIII. v. 551.*

---

2 *zeigt* **A** *zeigte* **a** *zeiget* **bO**. 4 *betrift*] in **B** verdr. *betrist*. 6 *als man es* **ABD** *als man* **C**. 7 *große* **AO**. 8 *daß wenn* **ABD** *daß, wenn* **C**. 12 *machen, muß* **AC** *machen muß* **BD**. 13 *laßen* **ABD** *lassen* **C**. 15 *zusammensetzen* **AD** *zusammen setzen* **BC**. 16 *Aber, wenn* **A** *Aber wenn* **O**. 19 *Uranie* **AB** *Urania* **CD**. 20 *dazusetzen* **ACD** *darzusetzen* **B**. 24 *Seraglio* **Aa** *Serraglio* **O**. 26 *äußert* **AO**.

moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[c] „Es verdienet angemerkt zu werden, sagt er, daß „die römischen Dichter von den besten dieser moralischen We- „sen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten 5 „sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wißen will, was „jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Mün- 115 „zen der römischen | Kayser zu Rathe ziehen. —[d] Die Dichter „sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; „überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung 10 „und übrigem Ansehen sehr wenig."

Wenn der Dichter Abstracta personifiret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen per- 15 sonifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine 20 andere an eine Seule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bey dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bey dem Künstler hat die Noth 25 erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich 116 machen, was diese | oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen laßen, der von dieser Noth nichts weis?

[c] *Polym. Dial. X. p. 137.* 30
[d] *Ibid. p. 139.*

3 *verdienet* **AD** *verdient* **BC**. 8 *Kayser*] in **B** verdr. *Käyser*. 11 *wenig."* **O** *wenig* **A**. 12 *personifiret* **ABD** *personificiret* **C**; ebenso Z. 15 u. 23. 13 *läßt, genugsam* **bO**; ohne Komma **Aa**. 17 *Sinnbilder, weil* **C** *Sinnbilder weil* **ABD**. 20 *Zaum* **ABC** *Zaume* **D**. 21 *Seule* **A** *Säule* **O**. 22 *Mäßigung* **AO**. 24 *Abstracta* **O** *Abstrakta* **A**. 25 *Künstler hat* **A** *Künstler, hat* **O**. 29 *laßen* **ABD** *lassen* **C**. 31 *p. 139* **A** *p. 134* **O**.

**Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müßen die Bedürfniße der Mahlerey nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müßen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu seyn Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser mahlerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.**

**So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflißendliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten; nehmlich, ihre Wesen handeln zu laßen, | und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.**

**Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen,** welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beygelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der **Mäßigung**, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit, ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcans, sind ganz und gar keine Sinnbilder,

---

2 *müßen* **ABD** *müssen* **C**; ebenso Z. 4. 7 *bloße* **AO**. 12 *geflißendliche* **AD** *gefließendliche* **B** *gefließentliche* **C**. 13 *neuern* **AD** *neuen* **BC** (vgl. Grosse, Wiss. Monatsbl. f. 1874, 158). 16 *wenigsten; nehmlich* **A** *wenigsten: nehmlich* **O**. *laßen* **ABD** *lassen* **C**. 22 *beygelegt* **A** *beygeleget* **O**. 24 *Mäßigung* **AO**. 25 *Säule, an* **A** (hier also nicht *Seule*) *Säule an* **O**. 28 *Stück* **A** (?) **CD** *Stücke* **B**.

sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen, die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen 5
118 nennen | möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.*

* Man mag in dem Gemählde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemählde bey allen alten Dichtern ist (*Lib. 1. Od. 35.*) 10

*Te semper anteit saeva Necessitas:*
*Clavos trabales et cuneos manu*
*Gestans ahenea; nec severus*
*Uncus abest liquidumque plumbum* —

man mag, sage ich, in diesem Gemählde die Nägel, die Klammern, das 15 fließende Bley, für Mittel der Befestigung, oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: *j'ose dire que ce tableau pris dans le detail seroit plus beau sur la toile* 20 *que dans une Ode heroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir decharger la traduction, en substituant les idées generales aux idées singulieres. C'est dommage que le Poet ait eu besoin de ce correctif.* Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist 25 nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein *Attirail patibulaire* sind; denn es stand nur bey ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir 30 durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beybringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein Paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten 35 Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken.

---

1 *bloße* **AO**. *Wesen, die* **A** *Wesen die* **O**. 7 *ähnliches* **ABD** *Ähnliches* **C**. 10 *Od. 35*] v. 17. 16 *fließende* **AO**. *Befestigung, oder* **A** *Befestigung oder* **O**. 19 *Sanadon*] Oeuvres d'Horace en latin, trad. en franç. par M. Dacier et le P. Sanadon, Amsterdam 1735, Vol. II p. 400. 20 *j'ose* **A** *J'ose* **O**. 21 *Ole* **A** *ode* **O**. *heroique* **AO** *heroïque* **Sanadon**. *souffrir* **AO** *soufrir* **San.** 22 *devoir* **AD** *dévoir* **BCS**. *decharger* **AD** *décharger* **BCS**. 23 *idées* **OS** *idees* **A** (so beidemal). *generales* **AO** *génerales* **S**. *singulieres* **ADS** *singulières* **BC**. 24 *dommage* **AO** *domage* **S**. *Poet* **AO** *poète* **S**. *correctif* **AO** *corectif* **S**. 25 *Grund, womit* **O**; ohne Komma **A**. 26 *Attirail* **bBC** *attirail* **AaD**. 32 *größere* **AO**.

## XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dichter 119
seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen aus-

**Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten (*Dial. X. p. 145*). „Die Römer, sagt er, nannten sie
5 „*Fides;* und wenn sie sie *Sola Fides* nannten, so scheinen sie den hohen „Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen „*downright honesty*) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird „mit einer freyen offenen Gesichtsbildung, und in nichts als einem „dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, daß es für durchsichtig
10 „gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbe- „kleidet; und in einer andern, durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drey ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß *sola* ein besonderes Beywort sey, welches die Römer der Göttin *Fides* gegeben. In den beyden Stellen des Livius, die er desfalls zum
15 Beweise anführt, (*Lib. I. c. 21. Lib. II. c. 3*) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das *soli* sogar verdächtig und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich daneben stehende *solenne* veranlaßet worden, in den Text gekommen zu seyn. In der andern aber
20 ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, *Innocentia*, die Rede. Zweytens: Horaz soll in einer seiner Oden, der Treue, das Beywort dünnbekleidet geben: nehmlich in der oben angezogenen fünf und dreißigsten des ersten Buchs:**

*Te spes, et albo rara Fides colit*
25 *Velata panno.*

Es ist war, *rarus* heißt auch dünne: aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beywort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: *Fides raro velata panno.* Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die
30 Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buches seyn:

*Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.*

35 Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen laßen? Heißt denn *Fides arcani prodiga* die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sey, weil sie die ihr anvertrauten Geheimniße eines jeden Blicke bloßstellet.

---

8 *Gesichtsbildung, und* **A** *Gesichtsbildung und* **O**. 11 *durchsichtig."* **O** *durchsichtig.* **A**. 13 *sola* **A** *Sola* **O**. 15 *c. 21 . . . c. 3*] fälschlich § *21* . . . § *3* in **AO**. Vgl. I, 21, 3: et soli fidei sollemne instituit. 18 *daneben* **A** *darneben* **O**. 21 *Innocentia* **bO** *innocentia* **Aa**. 23 *des ersten Buchs*] v. 21. 24 *Fides* **A** *fides* **O**. 27 *vorkömmt* **ABD** (das *ö* in **B** undeutlich) *vorkommt* **C**. 32 *Sie* **D** *sie* **ABC**. 33 *die Zeile*] v. 16. 35 *laßen* **ABD** *lassen* **C**; ebenso Z. 38 *Geheimniße* **ABD** *Geheimnisse* **C**.

120 schmücken | solle.[a] Der Graf verstand sich beßer auf die Mahlerey, als auf die Poesie.

[a] Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (*Il. π. v. 681. 82*) 5

*Πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι,*
*Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.*

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Mahler, fügt aber hinzu: *Il est facheux, qu' Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son tems au Sommeil; nous ne connoissons, pour caracteriser ce Dieu, que son* 10 *action meme, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la premiere est d'un mediocre service, mais elle ne peut etre employée dans le cas present, ou meme les fleurs me paroissent deplacées, sur tout pour une figure qui groupe avec la mort.* (S. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile, avec des Observations generales sur le Costume, à* 15 *Paris 1757. 8.*) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bey weitem nicht so vollkommen charakterisiret, bey weitem kein so lebhaftes Bild bey uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum 20 Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beyde als Kna- 25 ben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beyde mit über einander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (*Eliac. cap. XVIII. p. 422 Edit. Kuhn.*): *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας,* lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in seiner Sprache 30 gegeben hat: *les pieds contrefaits.* Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinandergeschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beym Maffei (*Raccol. Pl. 151*) liegt nicht anders. Die neuern Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bey den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, 35

---

1 *beßer* **ABD** *besser* **C**. 8 *hinzu:* **AD** *hinzu;* **BC**. 9 *facheux* **AO** *fâcheux* **Cayl.** *nous ait* **D Cayl.** *nous est* **A**(sic!)**BC**. 10 *Sommeil* **A Cayl.** *sommeil* **O**. *caracteriser* **AO** *caractériser* **Cayl.** 11 *meme* **A** *même* **O Cayl.**; ebenso Z. 13. *Ces idées* **D Cayl.** *Les idées* **ABC**. 12 *mediocre* **AO** *médiocre* **Cayl**. *service* **ACD Cayl.** *sérvice* **B**. *etre* **A** *être* **O Cayl.** 13 *present* **AO** *présent* **Cayl.** *ou* **AO** *où* **Cayl.** *deplacées* **AO** *déplacées* **Cayl.** *sur tout* **AO** *sur-tout* **Cayl.** 14 *mort* **AO** *Mort* **Cayl.** *Tableaux tirés etc.*] p. 85. 15 *Observations* **A** *observations* **O**. *generales* **AO** *générales* **Cayl.** 17 *großen* **AO**. 19 *bey weitem* **ACD** *bey weiten* **B**. 27 *über einander* **A** *übereinander* **O**. 28 *Füßen* **AO**; ebenso 30 und *Füße* 31 fg. *Pausanias*] V, 18, 1. 29 *Kuhn.* **C** *Kuh.* **ABD**. *πόδας*] *ποδας* **AaCD** *πωδας* **b** (sic!) **B**. 32 *Uebereinandergeschlagene* **A** *Uebereinander geschlagene* **O**. 34 *neuern* **A**; verdruckt *nenern* **a** *neuen* **bO**.

Doch ich habe in seinem | Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wo|von ich das Wesentlichste, zu beßerer Erwägung, hier anmerke. 121 122

5 Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten mahlerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweyten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereyen die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so 10 viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müße, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Mahler soll nicht allein das nach- 15 ahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nehmlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzehler, er soll ihn als Dichter nutzen. 123

Diese zweyte Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künst-

20 und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müßen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuern Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod 25 als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbey auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemählde sein dürfte? Und wie hat ihm das Eckelhafte derselben nicht anstößig seyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild 30 in der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem einem Arme auf einem Aschenkruge ruhet, (*Spence's Polymetis Tab. XLI.*) eine wirkliche Antike sey. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem wider- 35 lichen Bilde nie gedacht.

---

1 *Doch ich habe*] Neuer Absatz in **AD**; ohne Absatz **BC**. 3 *ich das* **bO** *ich mir das* **Aa**. *beßerer* **ABD** *besserer* **C**. 10 *müße* **ABD** *müsse* **C**, ebenso Z. 22 *müßen*. 17 *Erzehler* **ABD** *Erzähler C.* 20 *Skelet* **aO** *Skelett* **A**; ebenso Z. 30; aber 21 *Skelet* **bO** *Skelett* **Aa**. 23 *Vorstellung* **ACD**; verdruckt *Verstellung* **B**. *neuern* **A** *neuen* **O**. 24 *scheint* **A** *scheinet* **O**. 29 *metallene* **O** *Metallene* **A**. 32 *Spence's* **AaCD** *Spenc's* **b** (sic!) **B**.

ler? Wann vor dem Homer eine solche Folge von Gemählden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemählden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unsrer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem 5 Künstler nichts von unsrer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheinet diese zu seyn. Bey dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bey dem 10 Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe 124 genommen, so würde ihm das Verdienst, wel|ches wir bey diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und 15 nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm 20 schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlaßen, als wir an der andern 25 zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne daßelbe. Der Mahler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne 30 Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu

1 *Wann* **A** *Wenn* **O**. *vor dem* **O** *vor den* **A**. 4 *unsrer* **A** *unserer* **O**; ebenso Z. 6. 8 *ausdrückt* **A** *ausdrücket* **O**. 9 *Ursache* **A** *Ursach* **O**. 12 *leichtere* **A** *Leichtere* **O**. 15 *größere* **AO**; ebenso 27 *größeres*. *fehlen, und* **bO**; ohne Komma **Aa**. 23 *Worten, und* **A** *Worten; und* **O**.

sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas | Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkührlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlaßen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen daßelbe bey ihm entspringen müßen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläuffig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Mahlerey mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in mahlerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[b] Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, | aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — *Tuque*
*Rectius Iliacum carmen deducis in actus,*
*Quam si proferres ignota indictaque primus.*[c]

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als beßer und edler an sich selbst.

[b] v. Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey S. 159 u. f.
[c] *Ad Pisones v. 128—130.*

---

1 *glaubt* **A** *glaubte* **a** *glaubet* **bO**. 2 *jener aus* **bO** *dieser aus* **Aa**. 5 *erlaßen* **ABD** *erlassen* **C**; ebenso 6: *daßelbe* **ABD** *dasselbe* **C**, und *müßen* **ABD** *müssen* **C**. 10 *unzähligmal* **AbO** *unzähligemal* **a**. 11 *weniger, ihm* **bO**; ohne Komma **Aa**. 12 *geläuffig* **A** *geläufig* **O**. 28 *beßer* **ABD** *besser* **C**. 30 *v. Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey*] *v. Hagedorn über die Mahlerey* **A** *Hagedorn über die Mahlerey* **a** *Betrachtungen über die Mahlerey* **bO**.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständniße des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, 5 desto geschwinder kann er sie intressiren. Diesen Vortheil hat auch der Mahler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. 10 Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an 127 dem | unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem 15 Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reitzen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabey denken sollen, wißen wir nicht.

Nun nehme man beydes zusammen; einmal, daß die Erfin- 20 dung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bey weitem nicht ist, was wir von dem Mahler verlangen; zweytens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befödert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen 25 Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwißenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Ver- 30 gnügens, zu seyn scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen

---

6 *intressiren* **AO**. 11 *hanget* **AD** *hangt* **BC**. 16 *Ausdrucke* **AbO** *Ausdruck* **a**. 20 *zusammen; einmal* **ABD** *zusammen: einmal* **C**. 21 *bey weitem* **AbO** *bey weiten* **a**. 24 *man* **ACD** *wan* **a** *wann* **B**. 25 *mit dem* **ACD** *mit den* **B**. 28 *erfordert* **bO** *erfordern* **Aa**.

werde. Die Mahler werden dem Grafen | für seinen guten Willen 128
danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es
erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein
neuer Caylus nöthig seyn, der die alten Vorwürfe wieder ins
5 Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen
haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt seyn
soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle
Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemählde
10 geben können, bekannt und geläuffig seyn sollen? Ich gebe es
zu, daß die Künstler beßer gethan hätten, wenn sie seit Raphaels
Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so
laße man das Publicum in seinem Gleise, und mache ihm sein
15 Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen
muß, um das zu seyn, was es seyn soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemahlt. Ich
weiß nicht wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber
entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung,
20 ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth
war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine
bloße Schmeicheley gewesen sey. Sondern vornehmlich weil er 129
das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu seyn, rieth
er ihm, die Thaten des Alexanders zu mahlen; Thaten, von
25 welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich seyn
würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem
Rathe zu folgen; *impetus animi,* sagt Plinius, *et quaedam artis
libido,*[d] ein gewißer Uebermuth der Kunst, eine gewiße Lüstern-

30 [d] *Lib. XXXV. sect. 36. pag. 700. Edit. Hard.*

---

6 *vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben.* **bO** *vor ihnen so unsterbliche Lorbeeren gebrochen.* **Aa.** Vermuthlich beabsichtigte L. ursprünglich (nach Grosse's Meinung): *und die Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihnen so unsterbliche Lorbeeren gebrochen.* 7 *Publicum* **AbO** *Publikum* **a.** 10 *geläuffig* **A** *geläufig* **O.** 11 *beßer* **ABD** *besser* **C.** 14 *laße* **ABD** *lasse* **C.** 19 *Bezahlung, ertheilte* **bO**; ohne Komma **Aa.** 21 *kann* **O** *kan* **A.** 24 *ihm, die* **bO**; ohne Komma **Aa.** 30 *sect. 36*] § 106.

heit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürffen. Er mahlte lieber die Geschichte eines Jalysus,* einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt| 130 auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben. 5

* Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemählde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müße. „Protogenes," sagt er, „hatte in seinem berühmten „Gemählde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler 10 „Kunst ausgemahlet, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland „bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, „zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (*Traité de la Peinture T. I. p. 46*) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemählde des Pro- 15 togenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, *Σάτυρος ἀναπαυόμενος*, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beym Meursius fände: (*Rhodi lib. cap. 14. p. 38*) *In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon,* 20 *tibias tenens.* Desgleichen bey dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mahl. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (*Lib. XIV. p. 750. Edit.* 25 *Xyl.*) Die Stelle des Plinius (*Lib. XXXV. sect. 36. p. 699*) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwey verschiednen Gemählden daselbst die Rede ist: dem einen, deßenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreiffen wollte, wo es stand; und dem andern, 30 welches Protogenes, während dieser Belagerung mahlte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

---

1 *Sonderbaren* **bO** *Neuen* **Aa**. 2 *Vorwürffen* **A** *Vorwürfen* **O**. 8 *vortrefflich* **ABD** *vortreflich* **C**. 9 *müße* **ABD** *müsse* **C**. 13 *Traité* **bO** *Traite* **Aa**. 14 *Richardson hat sich geirret*] in **a** aus Versehen zweimal gedr., einmal ausgestrichen. 16 *müßige* **AO**. 20 *Anapavomenon* **ACD** *Anapavamenon* **B**; lies: *Anapauomenon*. 21 fg. *Desgleichen bey — S. 56*] fehlt in **Aa**, von **b** hinzugefügt und darnach in **O**. *Winkelmann*] Werke I, 71. 24 *Jalysus, und* **bO**; ohne Komma **Aa**. 25 *p. 750 Edit. Xyl* ] p. 652 C. 26 *sect. 36*] § 104 sqq. 27 *und Winkelmann* **O**; fehlt in **Aa**, von **b** nicht nachgetragen. 28 *verschiednen* **A** *verschiedenen* **O**. 29 *ist: dem* **O** *ist; dem* **A** *ist, dem* **a**. 30 *angreiffen* **ABD** *angreifen* **C**.

## XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Mahlerey nicht angeben; bey ihr ist alles sichtbar, und auf einerley Art sichtbar.

5 Wenn also der Graf Caylus die Gemählde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit | den sichtbaren fort- 131 lauffen läßt; wenn er in den Gemählden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie 10 die letztern, welche nur wir, die wir das Gemählde betrachten, darinn entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemähldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müßen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch 15 äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabey ist nur dieses, daß durch die mahlerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakte- 20 ristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bey dem Dichter[a] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese 25 Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu er- 132 weitern, und läßt ihr freyes Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Mahlerey aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren ver- 30 schiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf han-

[a] *Iliad. Φ. v. 385. et s.*

---

3 *angeben; bey* **A** *angeben: bey* **O**. *sichtbar, und* **A** *sichtbar; und* **O**. 9 *angiebt und* **A** *angiebt, und* **O**. 31 *385 et s.* **Ab** *385 et c.* **a** *385* **O**.

delnden Personen werden; ein Maaßstab, den das Auge gleich darneben hat, und deßen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bey dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten 5 Angriff waget, tritt zurück, und faßet mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten:

*Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείῃ,* 10
*Κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε, μέγαν τε,*
*Τὸν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.*

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als 133 die stärksten Männer seiner | Zeit, jene aber von den Männern, 15 wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleidert, von welcher Statur 20 soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportionirt seyn, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreymal größer ist, als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreymal größern Stein schleidern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemeßen seyn, 25 so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemählde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müße, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen. 30

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworffen,

*Ἑπτὰ δ' ἐπέσχε πέλεθρα — —*

---

9 *hatten:*] s. Il. XXI, 403. 11 *τρηχύν τε, μέγαν τε*] in **BC** *τρηχυντε, μεγαντε.* 20 *schleidert* **ABD** *schleudert* **C**; ebenso 24 *schleidern* **ABD** *schleudern* **C**. 23 *ist, als* **A** *ist als* **O**. 25 *Steines* **AD** *Steins* **BC**. 31 *niedergeworffen* **ABD** *niedergeworfen* **C**. 32 *πέλεθρα*] s. Il. ib. 407.

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Mahler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu | Boden, nicht der Homerische 134 Mars, sondern ein gemeiner Krieger.[b]

5 Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Mahlerey vollführet diese Herabsetzung. In ihr ver|schwindet vollends alles, was bey dem 135 Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet.

10 [b] Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbeßern. Es scheinet nehmlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworffen werde. Er läßt also zwar auch die Götter 15 große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleidern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — *Οἱ δὲ κολώνας*
*Χερσὶν ἀποῤῥήξαντες ἀπ' οὔδεος Ἰδαίοιο*
20 *Βάλλον ἐπ' ἀλλήλους· αἳ δὲ ψαμάθοισι ὁμοῖαι*
*Ῥεῖα διεσκίδναντο· θεῶν περὶ δ' ἄσχετα γυῖα*
*Ῥηγνύμεναι διὰ τυτθά* — — — —

Eine Künsteley, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie 25 gegeneinander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werffen, so müßen die Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werffen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich 30 geringere Genies mit ihm einlaßen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen 35 Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrey der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu seyn. Das Geschrey war größer, als daß es die 40 kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehöres faßen konnten.

---

2 *außerordentliche* **AC** *ausserordentliche* **BD**. 5 *Longin*] de subl. 9, 7. 11 *v. 158—185*] v. 157—188 Köchly. 14 *geworffen* **A** *geworfen* **O**; ebenso 27: *werffen* **A** *werfen* **O**; aber 26 *werffen* **ABD** *werfen* **C**. 16 *schleidern* **ABD** *schleudern* **C**. 19 *ουδεος*] l. *οὔρεος*. 21 *διεσκίδναντο*] *διεσκιδναντο* **D** *διεσκιδαντο* **A**(sic!)**BC**. 25 *gegeneinander* **A** *gegen einander* **O**. *brauchen, lächerlich* **O**, ohne Komma **Aa**. 27 *Erdklößen* **AC** *Erdklössen* **BD**. 32 *treffliche* **A** *trefliche* **O**. 36 *hoch* **AbO** *sich* **a**. 40 *Gehöres* **AD** *Gehörs* **BC**.

Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beyleget,[c] müßen in dem
136 Gemählde auf das | gemeine Maaß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und 5

[c] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlauffen hat, diese Assertion in Abrede seyn. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit über- 10 steiget. Ich verweise ihn also, außer der angezognen Stelle von dem zu Boden geworffenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva, (*Κυνέην ἑκατὸν πολέων πρυλέεσσ' ἀραρυῖαν. Iliad. E. v. 744*) unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus; 15 (*Iliad. N. v. 20*) vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen: (*Iliad. Σ. v. 516—519*)

— — *Ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη*
*Ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην,* 20
*Καλὼ καὶ μεγάλω σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεώ περ,*
*Ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολίζονες ἦσαν.*

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie 25 über den großen Helm der Minerva geben zu müßen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leine- 30 wand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indeß schon nicht der Mahlerey vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerey gewißer Maaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilen, aus 35 dem Homer entlehnet haben. (*Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.*) Verschiedne Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerey von so großer, in der Mahlerey aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

---

1 *Größe* **AC** *Grösse* **BD**. 7 *durchlauffen* **ABD** *durchlaufen* **C**. *Assertion* **AO**. 12 *geworffenen* **A** *geworffnen* **BD** *geworfnen* **C**. 18 *anführen:* **A** *anführen.* **O**. 21 *θεώ περ*] *θεω περ* **AD** *θεῶπερ* **BC**. 26 *glauben*] in **B** verdruckt *glaubrn*. 30 *sie, in* **bO** *sie in* **Aa**; ebenso *Sterblichen, auf* **bO**; ohne Komma **Aa**. 33 *gewißer Maaßen*] *gewisser Maaßen* **A** *gewissermaassen* **O**. *überzeugt* **bO** *überzeigt* **Aa**. 35 *Kolossalische* **AO**; ebenso Z. 37. 36 *lib. II*] cap. 53. 37 *Verschiedne* **A** *Verschiedene* **O**. *insbesondere* **O** *überhaupt* **Aa**.

Mars, werden vollkommen einerley Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, deßen sich die Mahlerey bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müße, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu seyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus, [d] den Idäus vom Neptun,[e] den Hektor vom Apollo.[f] Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergeßen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemählde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bey dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jeder Zeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret, und eine | wirkliche Wolke in dem Gemählde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Mahlerey herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreyten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts beßer, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemählden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreymal nach dem dücken Nebel mit

[d] *Iliad. Γ. v. 381.*
[e] *Iliad. E. v. 23.*
[f] *Iliad. Y. v. 444.*

---

1 *Mars, werden* **bO**; ohne Komma **Aa**. 2 *äußerlichen* **AC** *äusserlichen* **BD**. 13 *Neptun*] lies: *Vulcan.* 17 *nichts, als* **bO**; ohne Komma **Aa**. 19 *jeder Zeit* **A** *jederzeit* **O**. 25 *bloßes* **AD** *blosses* **BD**. 31 *nach dem dücken* **AD** *nach den dücken* **B** *nach dem dicken* **C**.

der Lanze stoßen: *τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεῖαν.*[g] Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreymal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, 5 womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem 139 Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. | Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil 10 man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des 15 Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[h] In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt 20 das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Mahler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst ge- 25 140 braucht hat, oder gebraucht | haben würde; bey Unsichtbarwerdungen, bey Verschwindungen: sondern überall wo der Betrachter etwas in dem Gemählde erkennen soll, was die Personen des Gemähldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zu- 30 rückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weis ich keinen

[g] *Ibid. v. 446.*
[h] *Iliad.* Y. *v. 321.*

---

1 *τύψε*] *τυψε* **D** *τυφε* **A**(sic!)**BC**. 8 *mit anzuzeigen* **ABD**; *mit* fehlt in **C**. 26 *würde; bey* **bO** *würde, bey* **Aa**. *Unsichtbarwerdungen* **O** *Unsichtbar werdungen* **A**. 27 *überall wo* **A** *überall, wo* **O**. 30 *Achilles*] in **B** verdruckt *Achillis*.

andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der
5 Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;[1] sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des | sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkührliches, und kein natürliches Zeichen bey den Mahlern ist; dieses willkührliche Zeichen hat auch nicht
10 einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen. 141

[1] Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Gottheiten nicht
15 wollen gesehen werden. Z. E. *Iliad. Ξ. v. 282.* wo Juno und der Schlaf ἠέρα ἑσσαμένω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin ihre höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollust-
20 trunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelffen:

*Πῶς κ' ἔοι, εἴ τις νῶϊ θεῶν αἰειγενετάων*
*Εὕδοντ' ἀθρήσειε; — — —*

Sie furchte sich nicht von den Menschen gesehen zu werden; sondern
25 von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

*Ἥρη, μήτε θεῶν τόγε δείδιθι, μήτε τιν' ἀνδρῶν*
*Ὄψεσθαι· τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω*
*Χρύσεον.*

30 so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sey. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet, (*Iliad. E. v. 845*) welches mit dem Ver-
35 hüllen in eine Wolke einerley Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

---

2 *verhülle* **A** (ausdrücklich verbessert) **D** *verhüllet* **BC**. 11 *Sichtbare* **bO** *sichtbare* **Aa**; ebenso Z. 12 *Unsichtbare* **bO** *unsichtbare* **Aa**. 16 *ἑσσαμένω*] *ἑσσαμενω* **AD** *ἐσσαμενω* **BC**. *Göttin ihre höchste* **A** *Göttin höchste* **aO**. 18 *Reise, ihren* **bO**; ohne Komma **Aa**. 19 *v. 344* **O** *v. 350* **A** (beide Citate passen; die Z. 22 citirten Verse stehen v. 333 sq.); in **a** *v. 250*, verdruckt und nicht corrigirt. 19 *wollusttrunkenen* **O** *Wollusttrunkenen* **A**. 21 *abzuhelffen* **ABD** *abzuhelfen* **C**. 22 *εἴ τις*] *εἰ τις* **A** *εἶτις* **O**. 27 *Ἥρη etc.*] v. 342 sqq. 37 *erblicken* **AbO** *erblickten* **a**.

# XIII.

142 Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemählden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemählden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters seyn, — ich will 5 nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem mahlerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sey das Gemählde der Pest.[a] Was erblicken wir 10 auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhauffen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemähldes, ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemählde wieder her- 15 stellen: was könnte man ihn sagen laßen? „Hierauf ergrimmte „Apollo, und schoß seine Pfeile unter das Heere der Griechen. 143 „Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

*Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,* 20
*Τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.*
*Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,*
*Αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς·*
*Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκε·*
*Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.* 25
*Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο, καὶ κύνας ἀργούς·*
*Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς*
*Βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμεῖαι.*

[a] *Iliad. A. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 7.*

---

1 *wenn wir* **A** *wann wir* **O**. 2 *Odyssee* **AO**. *hätten als* **A** *hätten, als* **O**. 12 *Scheiterhauffen* **A** *Scheiterhaufen* **O**. 17 *Heere* **A** (undeutlich, aber wahrscheinlich) **O**. 18 *starben* **AD** *sturben* **BC**. 22 *ὤμων*] *ώμων* **D** *ώμων* **A**(sic!)**BC**. 23 *ἤϊε*] *ηιë* **A** *ἡιë* **BC** *ἤϊε* **D**. 24 *ἕηκε*] lies: *ἕηκεν*. 27 *αὐτοῖσι*] *αὐτοισι* **ACD** *ἀυτοισι* **B**. 29 *p. 7* **A** *p. 70* **O**, was falsch ist.

So weit das Leben über das Gemählde ist, so weit ist der Dichter hier über den Mahler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen 5 die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern 10 unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Mahlerey, welche die Worte des Dichters mit hören laßen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben 144 so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemählde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische 15 Gemählde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemählde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemählden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Mahlerey. Hier ist ein anderer, der mehr Reitze für das 20 Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter.[b] Ein goldner offener Pallast, willkührliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche 25 Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre

[b] *Iliad. Δ. v. 1—4. Tableaux tirées de l'Iliade p. 30.*

---

3 *von den Zinnen* **AO** *in den Zimmer* **a** *von den Zimmer* **b** (L. vergaß also, den letzten Druckfehler zu corrigiren, was dann bei einer spätern Correctur geschah). 5 *Schultern* **AD** *Schulter* **BC**. *einher gleich* **A** *einher, gleich* **O**. 7 *erklingt* **bO**; in **A** *erklang* (verbessert aus *erklinget*) und so in **a**, hier aber von **b** corrigirt in *erklingt*. 10 *unaufhörlich* **bO**; in **A** ebenso, aber verbessert aus *unaufhörliche*, was der Setzer übersah, daher es in **a** steht und hier von **b** wieder corrigirt ward. *Leichnamen. —* **bO**; der Gedankenstrich fehlt in **Aa**. 14 *allerkleinste* **A** *allerkleineste* **O**. 19 *Reitze* **AD** *Reize* **BC**. 20 *Ein goldner offener* **bO** *Ein güldener* **Aa** (*offener* fehlt). 24 *Massen* **A** (sic! verbessert aus *Maaßen*) **bO** *Maassen* **a**.

ich auf, mein Auge zu weiden? Wann mich der Mahler, so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und — ich finde mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemählde dienen kön-
145 nen, in wel¦chen der Stoff zu einem Gemählde liegt, aber die 5
selbst kein Gemählde sind.

*Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο*
*Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη*
*Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι*
*Δειδέχατ᾽ ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.* 10

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Mahler, als der Mahler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemählde, als nur eben in diesen vier 15
Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Mahlerey 20
gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemählde nennet. Denn wahrlich es kommen derer in dem vierten Buche so häuffige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemählde, als das vom 25
146 Panda¦rus, wie er auf Anreitzen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus los drückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beyderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet? 30

---

2 *viel mehr* **A** *vielmehr* **O**. 3 *und — ich finde mich betrogen* **A** *und ich finde mich betrogen* **a** *und ich finde — mich betrogen* **bO**. 5 *der Stoff zu einem Gemählde* **O** *ein Gemählde* **Aa**. 15 *nur eben in diesen vier* **bO** *nur eben in diese vier* **A** *nur in die vier* **a**. 23 *wahrlich es* **A** *wahrlich, es* **O**. *häuffige* **A** *häufige* **O**. 25 *das vom Pandarus* **AD** *das vom Pandarus ist* **BC**. 26 *Anreitzen* **AD** *Anreizen* **BC**. *Waffenstillestand* **AbO** *Waffenstillstand* **a**. 27 *los drückt* **A** *losdrückt* **O**. 29 *das, von* **bO** *das von* **Aa**. *Ulysses* **AO**.

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemählde des Homers keine Gemählde für den Artisten geben? Daß der Artist Gemählde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? Daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen
5 kann, nur sehr armselige Gemählde seyn würden, wenn sie nichts mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemählden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich
10 wären, sich dennoch auf das mahlerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

## XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für 147 den Mahler, dennoch aber selbst nicht mahlerisch, hinwiederum ein andres sehr mahlerisch und dennoch nicht ergiebig für den
15 Mahler seyn: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Mahler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemählde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[a]

20 [a] *Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est tousjours convenu, que plus un Poeme fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de superiorité en Poesie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des differens Tableaux, qu'offrent les Poemes, pouvoit servir à comparer le merite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que presentent*
25 *ces grands ouvrages, auroient été une espece de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du merite de ces Poemes et du Genie de leurs Auteurs.*

---

3 *Daß* A *daß* O; ebenso Z. 4. 4 *hat und* A *hat, und* O. 5 *nichts mehr* A *nicht mehr* O. 7 *Daß* AbO *daß* a. 14 *andres* A *anderes* O. *mahlerisch und* A *mahlerisch, und* O. 20 *tousjours* A *toujours* O Cayl. 21 *Poeme* AO *Poëme* Cayl., ebenso Z. 22 *Poësie.* *superiorité* AO *supériorité* Cayl. 22 *reflexion* AO *réflexion* Cayl. *differens* AO *différens* Cayl. 23 *merite* AO *mérite* Cayl., ebenso 26. 24 *presentent* AO *présentent* Cayl. 25 *espece* AO *espèce* Cayl. 26 *balance* bO *palance* Aa. *Poemes* A *Poëmes* O Cayl. *Genie* Aa *genie* O *Génie* Cayl.

Fern sey es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu laßen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus
148 über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine 5
Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit seyn, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freylich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre deßelben auch die Sphäre meines innern Auges 10
seyn, so würde ich, um von dieser Einschränkung frey zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemählde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man 15
kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzehlen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Theile deßelben, ohne daß sie ihrer Seits den 20
geringsten Funken von mahlerischem Genie dabey gezeigt haben. Es giebt mahlbare und unmahlbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die mahlbarsten eben so unmahlerisch erzehlen, als der Dichter die unmahlbarsten mahlerisch darzustellen vermögend ist. 25

149 Man läßt sich bloß von der Zweydeutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimt. Ein poetisches Gemählde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemählde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand 30
so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt mahlerisch, heißt ein

---

5 *über ihn spricht* **bO** *über ihm spricht* **A** (wobei *spricht* verbessert ist für *füllet*) **a**. *Nationalgeschmack* **O** *National Geschmack* **A**. 9 *solange* **A** *so lange* **O**. 18 *erzehlen* **ABD** *erzählen* **C**. 27 *nimt* **AbO** *nimmt* **a**.

**Gemählde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, deßen das materielle Gemählde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemählde am ersten und leichtesten abstrahiren laßen.**[b]

## XV.

5 **Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie** 150 **die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müßen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemählden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist** 10 **voller musikalischen Gemählde, die den Pinsel müßig laßen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.**

**Ich will bey den Gemählden bloß sichtbarer Gegenstände** 15 **stehen bleiben, die dem Dichter und Mahler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemählde von dieser Art, für den Mahler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche**

[b] Was wir poetische Gemählde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, 20 das Täuschende dieser Gemählde heißen, hieß bey ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (*Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351*) gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der 25 Dichtkunst hätten sich dieser Benennungen bedienen, und des Worts Gemählde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkührlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemähldes unter- 30 worffen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemählde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

---

1 *weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt* **bO** *weil es dem Grade der Illusion näher bringt* **A** (wobei *bringt* verbessert ist für *kömmt*) **a**. 6 *anderer als* **A** *anderer, als* **O**. 8 *Classen* **AO**. 9 *Cäcilienstag* **O** *Cecilienstag* **A**. 17 *hinwiederum* **O** *hin wiederum* **A**. 19 *Longin*] de subl. 15, 1 sqq. 21 *Erot.*] cap. 16, p. 759B. 25 *Benennungen* **A** *Benennung* **O**. 29 *unterworffen* **BD** *unter worffen* **A** *unterworfen* **C**.

eigentliche Gemählde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhohle es: das Gemählde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von 5
151 dem Ergreiffen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemahlt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemählde allein lernen könnte.[a] Pandarus zieht seinen 10
Bogen hervor, legt die Senne an, öfnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, ziehet die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen 15
schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

[a] *Iliad. Δ. v. 105—112.*
*Αὐτίκ᾽ ἐσύλα τόξον ἐΰξοον — — — —*
*Καὶ τὸ μὲν εὖ κατέθηκε τανυσσάμενος, ποτὶ γαίῃ* 20
*Ἀγκλίνας — — — — — —*
*Αὐτὰρ ὃ σύλα πῶμα φαρέτρης· ἐκ δ᾽ ἕλετ᾽ ἰὸν*
*Ἀβλῆτα, πτερόεντα, μελαινῶν ἕρμ᾽ ὀδυνάων,*
*Αἶψα δ᾽ ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀϊστὸν — —*
*Ἕλκε δ᾽ ὁμοῦ γλυφίδας τε λαβὼν, καὶ νεῦρα βόεια.* 25
*Νευρὴν μὲν μαζῷ πέλασεν, τόξῳ δὲ σίδηρον.*
*Αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλοτερὲς μέγα τόξον ἔτεινε,*
*Λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ᾽ ἴαχεν, ἆλτο δ᾽ ὀϊστὸς*
*Ὀξυβελής, καθ᾽ ὅμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.*

---

6 *Pfeiles, ist* **bO** *Pfeiles ist* **Aa**. 12 *ungebrauchten wohlbefiederten*] in **A** ursprünglich *ungebrauchten*, *wohlbefiederten*, doch ist das Komma wieder ausgestrichen. 13 *ziehet* **A** *zieht* **O**. 14 *naht sich der*] in **A** verbessert für *berühret die*. 18 *v. 105—112* **A** *v. 105* **O**. 23 *μελαινῶν*] lies: *μελαινέων*. *ἕρμ᾽*] *ἑρμ᾽* **AD** *ἐρμ᾽* **BC**. 24 *κατεκόσμει*] l. *κατεκόσμεε*. 25 *γλυφίδας τε*] *γλυφιδας τε* **D** *γλυφιδας δε* **ABC**. 26 *τόξῳ*] *τοξω* **Aa** *τοξῳ* **bD** *τοξῷ* **BC** (dadurch entstanden, daß L. in **a** das *'Ελκεδ'* in Zeile 25 durch das Zeichen ˜ am Rande in *'Ελκε δ'* getrennt haben wollte, und da dies Zeichen gerade über der Correctur *ῳ* zu *τοξω* stand, so wurde daraus *τοξῷ*). 27 *ἐπειδὴ*] l. *ἐπεὶ δή*.

**Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemählde nicht** 152
**haben. Was fand er also darinn, warum er es für unfähig**
**achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es,**
**warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden**
5 **Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier so wohl als**
**dort sind sichtbare Vorwürffe, und was braucht der Mahler**
**mehr, als sichtbare Vorwürffe, um seine Fläche zu füllen?**

**Der Knoten muß dieser seyn. Ob schon beyde Vorwürffe,**
**als sichtbar, der eigentlichen Mahlerey gleich fähig sind: so**
10 **findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen,**
**daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren ver-**
**schiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit,**
**eräugnen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung,**
**deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume ent-**
15 **wickeln. Wenn nun aber die Mahlerey, Vermöge ihrer Zeichen**
**oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume ver-**
**binden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fort-**
**schreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegen-**
**stände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen**
20 **neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen**
eine Hand|lung vermuthen laßen, begnügen. Die Poesie hin- 153
gegen — —

## XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen
herzuleiten.

25 Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Mahlerey zu
ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet,
als die Poesie; jene nehmlich Figuren und Farben in dem Raume,
diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die
Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben
30 müßen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur

---

5 *so wohl* **A** *sowohl* **O**. 6 *Vorwürffe* **A** *Vorwürfe* **O**; ebenso Z. 7 u. 8. 8 *Der Knoten*] in **A** corrigirt aus *die Sache*. 15 *Vermöge* **A** *vermöge* **O**. 27 *Poesie; jene* **bO** *Poesie, jene* **Aa**.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauren fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andren Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müßen gewißen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Mahlerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen,

---

7 *Eigenschaften, die* **O** *Eigenschaften die* **Aa**. 8 *Mahlerey.*] Der Punkt fehlt in **A**. 12 *Raume, sondern* **O** *Raume sondern* **A**. 13 *dauren* **A** *dauern* **O**. 14 *erscheinen und* **A** *erscheinen, und* **O**. *andrer* **A** *anderer* **O**. 16 *vorhergehenden und* **A** *vorhergehenden, und* **O**. 17 *sonach* **Ab** *hernach* **a** *so nach* **O**. 21 *andren* **A** *andern* **O**.

**und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.**

**Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.**

**Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegen gesetzten Manier so vieler neurern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Mahler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müßen.**

**Ich finde, Homer mahlet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge mahlet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Mahler, da wo Homer mahlet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und | daß seine Erndte** nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig mahlen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemählde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich laße also hier den Grafen, der den Farbenstein des Mahlers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen

---

2 *erweckt* **A** *erwecket* **O**. 10 *große* **AC** *grosse* **BD**. *des Griechen*] in **A** verbessert aus *des Homers*. 12 *neurern* **A** *neuern* **O**. 15 *nichts als* **bO** *nichts, als* **Aa**. 17 *Einem* **O** *einem* **Aa**. 19 *siehet*] in **A** verbessert aus *findet*. 20 *Körper*, *in schönen Stellungen*, *in* **bO**; die Kommata fehlen in **Aa**. 21 *vortheilhaften* **AC** *vortheilhaftem* **BD**. 24 *vorschlägt*, *Stück* **O**, ohne Komma **A**. 28 *des Dichters*] in **A** ist *des* ausgestrichen und *der* oder *des*(?) darübergeschrieben.

Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Mahlerey des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemählde, zu einem Gemählde, aus welchem der Mahler fünf, sechs besondere Gemählde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

157 Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemählde daraus, dem der Mahler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weis durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Mahler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bey dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen laßen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht so wohl wie es beysammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erzt, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[a]

*Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,*
158 *Χάλκεα ὀκτάκνημα, σιδηρέῳ ἄξονι ἀμφίς·*
*Τῶν ἤ τοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθεν*
*Χάλκε' ἐπίσσωτρα, προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι·*

[a] *Iliad. E. v. 722—31.*

---

4 *das Anlunden* **bO** *das Anlandes* (verschrieben) **A** *des Anlandens* **a**. 6 *Gemählde, aus* **O**, ohne Komma **A**. 7 *Leinewand* **A**(?) *Leinwand* **O**. 18 *zusammensetzen. Wir* **b** *zusammensetzen: wir* **Aa** *zusammen setzen. Wir* **O**. 20 *so wohl* **A** *sowohl* **O**. 30 *Χάλκεα*] l. *Χάλκε'*.

*Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἰσὶ περίδρομοι ἀμφοτέρωθεν·*
*Δίφρος δὲ χρυσέοισι καὶ ἀργυρέοισιν ἱμᾶσιν*
*Ἐντέταται· δοιαὶ δὲ περίδρομοι ἄντυγες εἰσίν·*
*Τοῦ δ' ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἄκρῳ*
5 *Δῆσεν χρύσειον καλὸν ζυγὸν, ἐν δὲ λέπαδνα*
*Κάλ' ἔβαλε, χρύσεια.* — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen 10 Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens mahlet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemahlet haben, und nur von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.*)

15 — — — *Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,* 159
*Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δ' αὖ μέγα βάλλετο φᾶρος·*
*Ποσσὶ δ' ὑπαὶ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα·*
*Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον,*
*Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί.*

20 Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier blos das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte blos *χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres genaueres 25 Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Mahlt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik

*) *Iliad. B. v. 43—47.*

---

1 *εἰσὶ*] in **A** *ἐισι*, ebenso 3. 4 *αὐτὰρ*] *ἀυταρ* **AD** *ἅυταρ* **B** *αὐταρ* **C**. 6 *ἔβαλε*] l. *ἔβαλεν*. 9 *umthun*] in **A** verbessert aus *anlegen*. *großen*] *große* **A** *grossen* **O**. 13 *und nur von* **A** *und von* **O**. 16 *περὶ δ' αὖ μέγα*] l. *περὶ δὲ μέγα*. 17 *ὑπαὶ*] l. *ὑπὸ*. *πέδιλα·*] Kolon in **A**, Punkt in **O**. 21 *an einem andern Orte* **O** *an einen andern Orte* **A**. Es ist Iliad. XI, 633. 23 *beschlagene* **AD** *beschlagener* **aBC**. 24 *vollständigeres genaueres* **A** *vollständigeres, genaueres* **O**. 28 Das Citat ist in **A** vergessen und in **a** von L. nachgetragen, daher die abweichende Bezeichnung der Note.

sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau
darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß,
daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbe-
schreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen
Meinung, daß er wirklich selber gemahlt habe, weil der Mahler 5
ihm nachmahlen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie
160 weit er den Mahler hinter sich läßt? Statt ei|ner Abbildung giebt
er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit
des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun
bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab 10
des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen
Atreus, u. s. w.

*— Σκῆπτρον ἔχων· τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων·*
*Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι·*
*Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ·* 15
*Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·*
*Αὐτὰρ ὃ αὖτε Πέλοψ δῶκ᾽ Ἀτρέϊ, ποιμένι λαῶν·*
*Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπε πολύαρνι Θυέστῃ·*
*Αὐτὰρ ὃ αὖτε Θυέστ᾽ Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι,*
*Πολλῇσι νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.*[b] 20

So kenne ich endlich dieses Scepter beßer, als mir es der Mahler
vor Augen legen, oder ein zweyter Vulkan in die Hände liefern
könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände,
daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als
die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, 25
der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen
161 Gewalt unter den Menschen | bewundert hätte. Ich würde zwar
lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter ge-
arbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner
Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürff- 30

[b] *Iliad. B. v. 101—108.*

---

3 *Wappenkönigsbeschreibung* **AD** *Wappenkönische Beschreibung* **a** *Wappenkönigs Beschreibung* **bBC**. 11 *kriegerischen* **ABD** *kriegerische* **C**. 14 δῶκε] l. ἔδωκε. 17 αὖτε] αὐτε **AC** ἀυτε **BD**; ebenso Z. 19. 20 Ἄργεϊ] *Αργει* **Aa** *Αργεϊ* **bO**. 21 *mir es* **bO** *mir ihn* **Aa**. 22 *ein zweyter* **bCD** *ein neuer* **Aa** *ein zweiter* **B**. 22 *fände, daß* **O**; ohne Komma **A**. 26 *endlichen* **CD** *endliche* **AB**. 28 *das Scepter* **bO** *den Scepter* **Aa**. 30 *Bedürffniße* **A** *Bedürfnisse* **O**.

niße überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerffen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, (*Ζεὺς Κρονίων*) ein ehrwürdiger Alte gewesen sey, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, 5 mit einem Merkur, (*Διακτόρῳ Ἀργειϊφόντῃ*) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πέλοπι πληξίππῳ*) überlaßen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde 10 gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, (*ποιμὴν λαῶν*) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολύαρνι* 15 *Θυέστῃ*) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu | bringen, und es sonach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner 162 Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde 20 aber dem ohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bey einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschrei- 25 bung seiner Theile einzulaßen. Auch wenn Achilles bey seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet 30 ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.[c]

[c] *Iliad. A. v. 234—239.*

---

2 *unterwerffen* **A** *unterwerfen* **O.** 5 *Ἀργειϊφόντῃ*] *Αργειφοντι* **A**(sic!)**BC** *Αργειφοντῃ* **D.** *theilen, oder* **bO**, ohne Komma **Aa.** 12 *Völker,* **bO**, ohne Komma **Aa.** 16 *ertheilet und* **A** *ertheilet, und* **O.** 18 *sonach* **A** *hernach* **O.**

*Ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔποτε φύλλα καὶ ὄζους*
*Φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,*
*Οὐδ' ἀναθηλήσει· περὶ γάρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε*
*Φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν*
163 *Ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας* 5
*Πρὸς Διὸς εἰρύαται* — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwey Stäbe von verschiedner Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkanus; 10 dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst 15 andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bey allem seinen blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte. 20

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile deßelben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, 25 164 in seinem Gemählde eben so natürlich aufeinander folgen, und mit dem Fluße der Rede gleichsam Schritt halten zu laßen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus mahlen: einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliret, und an beyden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er 30

---

1 *φύλλα*] *φιλλα* **A**(sic!)**BC** *φυλλα* **D**. 2 *ἐπειδὴ*] l. *ἐπεὶ δὴ*. 3 *ἑ χαλκὸς*] *ἐ χαλκος* **ABC** *ἑ χαλκος* **D**. 4 *αὖτέ*] *αὺτε* **A** *ἀυτε* **O**. 7 *gelegen*, *zwey* **bO**, ohne Komma **Aa**. 8 *verschiedner* **A**(?) *verschiedener* **O**. 10 *Vulkanus* **Aa** *Vulkans* **O**. 11 *geschnitten:* **bO** *geschnitten;* **Aa**. 19 *Zorne*, *einzugestehen* **bO**; Komma fehlt in **Aa**. 25 *nebeneinander* **A** *neben einander* **O**; ebenso 26 *aufeinander* **A** *auf einander* **O**. *folgen*, *und* **bO**, ohne Komma **Aa**.

uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht mahlen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus deßen Hörnern der Bogen gemacht 5 worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bey dem Dichter entstehen, was 10 wir bey dem Mahler nicht anders als entstanden sehen können.[d]

*— — — Τόξον, ἐΰξοον, ἰξάλου αἰγός*
*Ἀγρίου, ὅν ῥά ποτ᾽ αὐτὸς, ὑπὸ στέρνοιο τυχήσας,*
*Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδεγμένος ἐν προδοκῇσιν*
*Βεβλήκει πρὸς στῆθος· ὃ δ᾽ ὕπτιος ἔμπεσε πέτρῃ.*
15 *Τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἑκκαιδεκάδωρα πεφύκει.*
*Καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων,* 165
*Πᾶν δ᾽ εὖ λειήνας, χρυσέην ἐπέθηκε κορώνην.*

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer 20 inne hat, in Menge beyfallen.

## XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkührlich; und als willkührliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer 25 selbst fänden sich hiervon Exempel, an deßen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beyspiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch, man ein

[d] *Iliad. Λ. v. 105—111.*

---

5 *aufgepaßt und* **A** *aufgepaßt, und* **O**. 6 *deswegen* **O** *des wegen* **A**. 8 *polieret* **A** (aber S. 257 Z. 29 *poliret*) *poliret* **O**. 12 *τυχήσας*] *τυχησας* **AO** *τοχισας* **a** *τοχησας* **b**. 14 *πέτρῃ.*] *πετρῃ.* **A** *πετρῃ·* **O**; ebenso 15 *πεφυκει.* **A** *πεφυκει·* **O**. 22 *auf einander folgend* **ACD** *auf einanderfolgend* **B**. 27 *poetisch, man* **bO**, ohne Komma **Aa**.

einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und Gegentheils das Exempel des Homers bey mir 5
166 von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weis.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkührlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen laßen kann, als sie 10 in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit be- 15 gnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu 20 seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemähldes hinaus. Aber der Dichter soll immer mahlen, und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Mahlerey schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges 25 im Raume? Erst betrachten wir die Theile deßelben einzeln,
167 hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich 30 nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem

---

14 *Vorstellungen*] in **B** verdruckt *Vorstellungen.* 19 *Täuschung uns* **A** *Täuschung, uns* **O**. 22 *mahlen, und* **A** *mahlen; und* **O**. 31 *wenn* **A** *wann* **O**. 32 *nichts mehr als* **O** *gleichsam nur* **Aa**.

Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wiße uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, 5 und oft geschieht es, daß wir bey dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergeßen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlauffen: für das Ohr hingegen sind die ver- 10 nommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtniße zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuren, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu 168 15 einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beyspiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.[a]

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
20 Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,

25 [a] S. des Herrn v. Hallers Alpen.

---

6 *Dennoch* **A** *Jedennoch* **O** (vom Setzer verlesen, weil *Dennoch* in **A** über etwas Ausgestrichenem steht). *aus diesen Zügen* **bO** *aus den Zügen* **Aa**. 7 *bilden. Dem* **b** *bilden; dem* **Aa** *bilden: dem* **O**. 8 *abermals* **bO** *abermal* **Aa**. 9 *überlauffen* **A** *überlaufen* **O**. 13 *erneuren* **A** *erneuern* **O**. 18 *vom edeln Enziane*] nach Haller, Versuch schweizerischer Gedichte, 12. Aufl., besorgt von Joh. Rud. Wyß, Bern 1828, ist dies die Lesart der ersten 8 Ausgaben; die spätern haben *am edeln Enziane*. 19 *hin,*] *hin;* **H**.

Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreutze hingelegt; 5
Die holde Blume zeigt die zwey vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
169 Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet, 10
Schließt ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heyde,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur mahlet. Mahlt, aber ohne alle 15 Täuschung mahlet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich aus seinem Gemählde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag seyn,

---

1 *Strahlt von dem bunten Blitz*] Nach der oben bezeichneten Ausgabe liest die erste Auflage: *Strahlt mit dem lichten Blitz;* die 2—10te: *Strahlt mit dem bunten Blitz;* die 11te: *Bestrahlt der bunte Blitz.* Die Lessing'sche Lesart ist also nicht dabei; sie findet sich aber so bei Breitinger, Crit. Dichtk. II, 407, obgleich hier im übrigen die Orthographie eine abweichende ist. 2 *Gesetz! daß* **OH** *Gesetz! Daß* **A**. *vermähle;* **H** *vermähle.* **AO**; das Semikolon entspricht auch allein dem Sinne. 4 *Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,* **AO** und die späteren Ausgaben von **H**; die beiden ersten: *Hier weist ein niedrig Kraut der Blätter grauen Nebel.* 5 *Dem die Natur sein Blatt im Kreutze hingelegt* **AO** *Den die Natur gespitzt im Kreuze hingelegt*, Ausg. 1—3; *Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt* Ausg. 4—11. 6 *vergöldten* **AO** *vergoldten* **H**. 7 *gebildter* **AO** *gebild'ter* **H**. 8 *Blatt* **H** *Blat* **AO**. 11 *weisse* **A**(sic!)**O**. 17 *sich aus* **A** (ursprünglich *sich auch aus*, doch ist *auch* ausgestrichen, was der Setzer übersah) *sich auch aus* **O**.

daß alle poetische Gemählde eine vorläuffige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu Statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere
5 Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter seyn soll, so müßen keine einzelne Theile darinn vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet scheinen; unsere 170 Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlauffen können,
10 um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste „Zeichnung eines Mahlers gegen diese poetische Schilderey ganz „matt und düster seyn würde?"[b] Sie bleibet unendlich unter dem,
15 was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwäbet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben
20 auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Mahler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl
25 kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen, 171
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand.

[b] Breitingers Critische Dichtkunst Th. II. S. 407.

---

1 *vorläuffige* **A** *vorläufige* **O**. *Bekanntschaft* **CD** *Bekannschaft* **A** *Bekannschast* (verdruckt) **a** *Bekanntschast* **B**. 2 *leugnen* **AC** *läugnen* **BD**. 3 *Statten* **A** *statten* **O**. 9 *überlauffen* **ABD** *überlaufen* **C**. 10 *zusammenzusetzen* **A** *zusammen zu setzen* **O**. 13 *Schilderey* **A** und **Breitinger** a. a. O. *Schilderung* **O**. 19 *verwäbet* **ABD** *verwebet* **C**. 20 *Entwickelung* **ABD** *Entwicklung* **C**. 26 *bloßen* **AC** *blossen* **BD**. 27 *Gold, in*] *Gold in* **AO**. 28 *auf, und* **O**, ohne Komma **Aa**. 29 *S. 407*] *S. 507* **AO**, doch ist jenes die richtige Zahl.

Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. 5 Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren laßen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das 10 Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkührliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende 15 172 gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und | dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabey in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleich- 20 tert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und 25 nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschloßene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen 30 bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — *Optima torvae*
*Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,*

---

1 *Weiß, mit*] *Weiß mit* **AO**. 2 *feuchtem* **C** *feichtem* **ABD**. 5 *vorsätzlich* **A** *vorsetzlich* **O**. 17 *gebrechen, weil* **O**, ohne Komma **A**. 26 *soviel* **A** *so viel* **O**. 30 *Dichter), können* **O**, ohne Komma **A**.

*Et crurum tenus a mento palearia pendent.*
*Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:*
*Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.* 173
*Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,*
5 *Aut juga detractans interdumque aspera cornu,*
*Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,*
*Et gradiens ima verrit vestigia cauda.*

Oder ein schönes Füllen:

— — — — *Illi ardua cervix*
10 *Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;*
*Luxuriatque toris animosum pectus etc.*[c]

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, 15 einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nach dem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfaßen laßen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleich- 20 gültig seyn.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemählde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, | jederzeit von den feinsten Richtern 174 25 für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hayn, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu mahlen:

30 — — — — *Lucus et ara Dianae*
*Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,*
*Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.*[d]

[c] *Georg. lib. III. v. 51 et 79.*
[d] *De A. P. v. 16.*

---

15 *zuzählen* **O** *zu zählen* **A**. 16 *nach dem* **ABD** *nachdem* **C**. 17 *der einen* **O** *des einen* **Aa**. 18 *zusammenfaßen* **A** *zusammen fassen* **O**. 24 *Successives* **AO**. 25 *worden* **ACD** *werden* **B**. 26 *gehöret* **bO** *gehöre* **Aa**. 28 *durch anmuthige* **bO** *durch die anmuthigen* **Aa**. 30 *Dianae* **A** *Dianae,* **O**.

Der männliche Pope sahe auf die mahlerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müße, und erklärte ein bloß mahlendes Gedichte 5
175 für ein Gastgeboth auf lauter Brühen.* Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die 10 Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerißen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen laßen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf 15 Veranlaßung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern ge-
176 rathen hat; er würde aus einer mit | Empfindungen nur sparsam

* *Prologue to the Satires. v. 340.*
*That not in Fancy's maze he wander'd long*
*Bud stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.* 20
*Ibid. v. 147.*
— — — — *who could take offence,*
*While pure Description held the place of Sense?*
Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. *He uses* 25 *PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of Descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brigthen and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for* 30 *the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature.* Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto beßer, daß sie von der einen eben so nichtig, als von der andern 35 erscheinet.

---

6 *Gastgeboth* **A** *Gastgebot* **O**. *Von dem Herrn von Kleist* **O** *Von den H. von Kleist* **A**. 11 *unendlichen* **O** *unendliche* **A**. 15 *Marmontel* **CD** *Mormontel* **A** (sic!) **B**. 16 *mehreren* **A** *mehrern* **O**. 21 *v. 147*] *v. 148* **AO**, was unrichtig ist. Vgl. Works of Pope, London 1753, Vol. IV, 20 sq. 22 *offence*, **O**; Komma fehlt in **Aa**. 26 *either* **O** *eithe* **A** (sic!). 27 *Descriptive* **A** *descriptive* **O**. 31 *sake of* **AD** *sake af* **BC**. *artifully* **AO** *artfully* steht bei **Warburton**. 33 *Sowohl* **O** *So wohl* **A**.

**durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.[f]**

## XVIII.

**Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmahlungen körperlicher Gegenstände verfallen seyn? —**

5 **Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls beruffen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu seyn scheinen, vielmehr bestätigen.**

10 **Es bleibt dabey: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Mahlers.**

**Zwey nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemählde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehe-** 177
15 **männer mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze** Geschichte des verlornen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Mahlers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

20 Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des

[f] *Poëtique Françaisc. T. II. p. 501. J'écrivois ces reflexions avant que* 25 *les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au detail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fecond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champetre.*

---

6 *beruffen* **ABD** *berufen* **C**. 15 *Anverwandten; oder* **bO** *Anverwandten, oder* **Aa**. 22 *zuzählen* **bO** *zu zehlen* **A** *zu zahlen* **a**. 25 *l'Eglogue* **ABD** und **Marmontel**; *l'Ecloque* **C**. 27 *detail* **AO** *détail* **Marm.**; ebenso 28 *fecond* **AO** *fécond* **Marm.** 28 *infiniment* **D** *infinement* **A** (sic!) **BC**. 29 *champetre* **CD** *champatre* **A** (sic!) **B**.

Dichters in das Gebiete des Mahlers, wobey der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwey billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme, wohl aber auf den äußer- 5 sten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen laßen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände 178 zu thun genöthiget siehet, friedlich von | beyden Theilen compensiret: so auch die Mahlerey und Poesie. 10

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemählden, der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augen- 15 blicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freyheit, die der Meister durch gewiße Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem wàs vorgehet, einen mehr 20 oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht.[a] „Alle Falten, sagt er, „haben bey ihm ihre Ursachen, es sey durch ihr eigen Gewichte, „oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in 25 „ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in

[a] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey. S. 69.

---

20 *dem was* **ABD** *dem, was* **C.** *vorgehet* **ACD** *vergehet* **B.** 24 *bey ihm*] fehlt bei **Mengs**, von dessen Schrift mir aber nicht die erste (Zürich 1762 erschienene), sondern die 2te Auflage, Zürich 1774, vorliegt. Ein neuer (ungenauer) Abdruck erschien in Leipzig bei Ph. Reclam, wo die betr. Stelle auf S. 54 steht. *Ursachen*] *Ursache* **Mengs.** 25 *der Glieder. Manchmal*] *so von den Gliedern kömmt; manchmal* **M.** 26 *ihnen, wie* **OM** *ihnen wie* **A.** *gewesen; Raphael hat auch sogar*] *gewesen; er hat so gar* **M.**

„diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein
„Bein | oder Arm vor dieser Regung, vor oder hinten gestanden, ob 179
„das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet,
„oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet." Es ist un-
5 streitig, daß der Künstler in diesem Falle zwey verschiedene
Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem
Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil
des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das
Gewand wäre denn von sehr steiffem Zeuge, der aber eben
10 darum zur Mahlerey ganz unbequem ist: so giebt es keinen
Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere
Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfodert;
sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der
vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes.
15 Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau
nehmen, der seinen Vortheil dabey findet, uns diese beyden
Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr
rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen
solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkom-
20 menheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschrei-
tende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine
einzige Seite, eine einzige | Eigenschaft seiner körperlichen Gegen- 180
stände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung
25 seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun
verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann, ein
zweytes solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch,
wann es der Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein
viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sey z. E. ein Schiff, ent-
30 weder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das

---

1 *gesucht. Man*] *gesuchet: Man* **M**. *Falten, ob*] *Falten ob* **M**. 2 *hinten*] *hinter* **M**. 3 *Ausstreckung*] *Ausstrekung* **M**; ebenso Z. 4: *ausgestreckt*] *ausgestreket*. 4 *krümmet* **ADM** *krümmete* **BC**. 6 *zusammenbringt* **A** *zusammen bringt* **O**. 9 *steiffem* **ABD** *steifem* **C**. 12 *erfodert; sondern* **bO** *erfodert, sondern* **Aa**. 18 *gehabt hat* **bO** *gehabt* **Aa**. 21 *verdienet* **ABD** *verdient* **C**. 22 *fortschreitende* **O** *fortschreitenden* **A**(?). 28 *der Mühe* **Aa** *die Mühe* **O**.

schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen, von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte mahlende Epitheton hinzusetzet: *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα,*[b] runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπίδα πάντοσε ἴσην,* 5 *καλήν, χαλκείην, ἐξήλατον,*[c] ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wißen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann? 10

Des Dichters sowohl als des Mahlers eigentliche Rechtfer- 181 tigung hierüber, will ich aber nicht aus | dem vorangeschickten Gleichniße von zwey freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wißen. Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bey dem 15 Mahler die zwey verschiednen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bey dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrengten Kürze so schnell aufeinander, 20 daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierinn, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freyheit in Häuffung und Zusammensetzung der Beywörter, sondern sie hat auch für diese gehäuffte Beywörter eine 25 so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholffen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes

b *Iliad. K. v. 722.* 30
c *Iliad. M. v. 296.*

---

2 *verstehen, von* **A** *verstehen von* **O.** 5 *πάντοσε ἴσην*] *l. πάντοσ' ἐΐσην.* 20 *gedrengten* **ABD** *gedrängten* **C.** 22 *hierinn* **A** *hierin* **O.** 23 *Statten* **AD** *statten* **BC.** 24 *Häuffung* **ABD** *Hävfung* **C.** 25 *gehäuffte* **A** *gehäufte* **O.** 26 *so glückliche* **bO** *so sehr glückliche* **A,** doch ist das *sehr* ausgestrichen. 27 *abgeholffen* **ABD** *abgeholfen* **C.** 31 *v. 296*] l. *v. 294.*

**Καμπύλα κύκλα, χαλκεα, ὀκτάκνημα umschreiben müßen: „die
„runden Räder, welche von Erzt waren und acht Speichen hatten,"
drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemählde. Gleich-
wohl ist der Sinn hier nichts, | das Gemählde alles; und jener** 182
5 **ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten
Schwäzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder
der gewißenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche
Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beywörter meistens
in eben so kurze gleichgeltende Beywörter verwandeln, aber die**
10 **vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der Griechischen nicht
nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspei-
„chigten," — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer
empfindet nicht, daß drey verschiedne Prädicate, ehe wir das
Subject erfahren, nur ein sehr schwankes verwirrtes Bild machen**
15 **können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem
ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt:
„runde Räder, eherne, achtspeichigte." So wißen wir mit eins
wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des
Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zu-**
20 fälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht.
Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne
Zweydeutigkeit nutzen? Beydes ist eins. Denn wenn wir Bey-
wörter hintennach setzen wollen, so müßen sie im *statu absoluto*
stehen; wir müßen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt.
25 Allein | in diesem *statu* kommen unsere Adjectiva völlig mit den 183
Adverbiis überein, und müßen, wenn man sie als solche zu dem
nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet,
nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schie-
lenden Sinn verursachen.
30 Doch ich halte mich bey Kleinigkeiten auf, und scheine das

---

1 *χάλκεα, ὀκτάκνημα*] ohne Komma **A**. 4 *das Gemählde* **A** (wo das ursprünglich dastehende *und* ausgestrichen ist, was der Setzer übersah), *und das Gemählde* **O**. 8 *meistens in eben* **bO** *in eben* **Aa**. 13 *empfindet nicht*] in **A** ursprünglich *nun nicht*, das *nun* aber ausgestrichen. 14 *ein sehr schwankes* **A** *ein schwankes* **O**. 22 *wir Beywörter* **O**; in **A** ursprünglich *wir die Beywörter*, das *die* ist aber gestrichen. 23 *hintennach* **bO** *hinten nach* **Aa**. 27 *Zeitworte* **bO** *Beyworte* **Aa**.

Schild vergeßen zu wollen, das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemählde, in deßen Rücksicht vornehmlich, Homer vor Alters als ein Lehrer der Mahlerey[d] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, deßen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander, 5 dem Dichter nicht vergönnet seyn soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche deßelben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine 10 in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

184 Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer mahlet nehmlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen 15 Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurffs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Mahlerey eines Körpers, das lebendige Gemählde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer 20 und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu deßen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem an-

[d] *Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.* 25

---

1 *Schild vergeßen zu wollen, das*] *Schild zu vergeßen, das* **A** (ursprüngl. stand da: *und vergaß das Schild*) *Schild zu vergeßen. Das* **a** *Schild vergessen zu wollen; das* **bO**; doch ist das von **b** hineincorrigirte Semikolon wieder ausgestrichen, also wohl ein Komma beabsichtigt gewesen. *Achilles*; *dieses* **AbO** *Achilles. Dieses* **a**. 2 *Rücksicht vornehmlich*] Dahinter sind in **A** zwei Zeilen Text und sechs Zeilen Anmerkung zu einem Worte dieser Zeilen ausgestrichen. 6 *vergönnet* **AbO** *vergönnt* **a**. 8 *ungeheuere* **AD** *ungeheure* **BC**. 12 *antworte auf* **O**, in **A** ursprünglich *antworte nun auf*, das *nun* ist ausgestrichen. 15 *gepriesenen* **bO** *gepriesen* **Aa**. 16 *Vorwurffs* **b** *Vorwurffes* **Aa** *Vorwurfs* **O**. 24 *Gale in Opusc. Mythol.*] Amstelaed. 1688: *εἰ δὲ καὶ ζωγραφίας διδάσκαλον Ὅμηρον φαίη τις.*

dern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es 5 machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beym Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß 10 sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. 185 Es waren Prophezeyungen, von welchen es freylich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unsrer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeyungen, als Prophezeyungen, verlangen eine dunkelere 15 Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht paßen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.[*] Wenn ihn aber dieses ent-

[*] Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung 20 leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beyden Schilden ist, bemerkt: *Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.)* 25 Und warum dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas, nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern,

— — — — *genus omne futurae*
*Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella*

30 abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte nahmhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: 35 *Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.* Da Virgil nur etwas weniges von dem *non enarrabile texto Clypei* bey-

---

1 *feinern* **AbO** *feinen* **a**. *Schlägen*] in **A** corrigirt aus *Händen*. 6 *Dieses*] in **A** ursprünglich *Eben dieses*, aber *Eben* ausgestrichen. 12 *unsrer* **A** *unserer* **O**. 13 *ausleget* **bO** *auslegt* **Aa**. 14 *dunkelere* **AD** *dunkele* **aBC**. 15 *Personen* **bO** *Person* **Aa**. 21 *interest* **D** *inter est* **ABC**. 28 *genus omne etc.*] Aen. VIII, 628 sq.

186 schuldiget, so | hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke, werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bey dem Virgil ungefehr eben die, welche ihn Homer machen läßt. 5 Aber anstatt daß wir bey dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

*Ingentem clipeum informant* — — 10
— — *Alii ventosis follibus auras*
187 *Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt*
*Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.*
*Illi inter sese multa vi brachia tollunt*
*In numerum, versantque tenaci forcipe massam.*[f] 15

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmälig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bey dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, 20 und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemählde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabey stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es 25

bringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun; sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher seyn. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? 30 Mit wenig Gemählden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürffen und in der Ausführung der Gemählde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen? 35

[f] *Aeneid. lib. VIII. 447—54.*

1 *Wirkung auf* **bO** *Wirkung* **Aa**. 2 *Wege hat*] in **A** *hat* verbessert aus *macht*. 10 *clipeum* **A** *Clypeum* **O**. 12 *alii* **CD** *alia* **A**(sic!)**B**. 21 *betastet, und* **O**; ohne Komma **A**. 33 *Vorwürffen* **ABD** *Vorwürfen* **C**.

uns nicht unerträglich finden zu laßen. Da dieses Gemählde
hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen
Figuren ergetzet, und von der Bedeutung derselben nichts weis,

— — *rerumque ignarus imagine gaudet;*

5 auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen
ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so|viel wißen mußte, als 188
der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenem Munde
des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während
demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimt
10 daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten
Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vor-
gestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der
mit allerley schmeichelhaften Anspielungen seine Materie auf-
stutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene
15 innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel,
interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist
folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt,
dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes
Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas
20 reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs
des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte ge-
macht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gott-
heit nie ohne Anmuth kömmt; so mußte das Schild auch Ver-
zierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als
25 bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff ein zu weben,
um sie uns nur bey Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses
ließ sich allein in der | Manier des Homers thun. Homer läßt 189
den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild
machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet
30 ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu laßen, da er
die Zierrathen für wichtig gnug hält, um sie besonders zu be-
schreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

---

3 *ergetzet* **AD** *ergötzet* **aBC**. 4 *rerumque etc.*] Aen. VIII, 730. 6 *eben soviel* **A** *eben so viel* **O**. 7 *eigenem* **A** *eigenen* **O**. 8 *bleibt* **A** *bleibet* **O**. 9 *nimt* **ABD** *nimmt* **C**. 14 *das sich* **CD** *daß sich* **AaB**. 15 *Stärke*] in **A** corrigirt aus *Größe*. 16 *interessant* **AO**. 25 *ein zu weben* **A** *einzuweben* **O**.

# XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlaßen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beytragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange deßelben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße, zeichnen zu laßen. Sein Einfall mit den verschiednen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σάκος πάντοσε δεδαιδαλμένον,* ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.[a] Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Helfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bey dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwey bis drey besondere Bilder zertheilte. Ich weis wohl, was ihn dazu

[a] — *Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 726. Edit. Hard.*

---

1 *Terrasson* **AO**. 8 *Haupteinwurfe* **bO** *Haupteinwurf* **A**. 12 *verschiednen* **A** *verschiedenen* **O**. 16 *δεδαιδαλμένον*] *δαιδαλλιον* **Aa** *δεδαιδαλμενον* **O**. 20 *vom Phidias* **bO** *des Phidias* **Aa**. 23 *sonach* **O** *so nach* **A**. *Helfte* **ABD** *Hälfte* **C**. 26 *weis* **AD** *weiß* **BC**. 27 *Scuto ejus, in quo*] l. *sed in scuto ejus.* 28 *dimicationem*] l. *dimicationes.* *sect. 4*] § 18.

bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Foderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er | ihnen zeigen sollen, daß ihre Foderungen unrechtmäßig wären. 191

5 Ich werde mich an einem Beyspiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:[b]

*Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος*
*Ὠρώρει· δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποίνης*
*Ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὁ μὲν εὔχετο, πάντ' ἀποδοῦναι,*
10 *Δήμῳ πιφαύσκων· ὁ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἑλέσθαι·*
*Ἄμφω δ' ἱέσθην ἐπὶ ἴστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.*
*Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·*
*Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες*
*Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·*
15 *Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χερσ' ἔχον ἠεροφώνων.*
*Τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δ' ἐδίκαζον.*
*Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα —*

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemählde angeben wollen: das Gemählde eines öffentlichen Rechtshandels 20 über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick deßelben zu Nutze machen; entweder den 192 Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder 25 des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und

[b] *Iliad. Σ. v. 497—508.*

2 *Foderungen* **A** *Forderungen* **O**; ebenso Z. 3. *eine Genüge* **AD** *ein Gnüge* **BC**. 7 ff. Zu den griechischen Versen bemerkte L. in **a**: „N. B. Es ist gut, daß diese Verse alle nur eine Zeile füllen; aber es ist nicht gut, daß sie alle gleich aus lauffen; weil sie so als Prosa und nicht als Verse aussehen. Sie müßen also nicht so egal gesperrt werden, sondern länger und kürzer seyn, als sie sich von selbst geben." 8 *εἵνεκα*] *εἴνεκα* **AaBC** *εἵνεκα* **bD**. 9 *ἀποφθιμένου*] l. *ἀποκταμένου*. 11 *ἱέσθην*] *ἱεθην* **A** *ἱεσθην* **BC** *ἱεσθην* **D**. 16 *ἤϊσσον*] *ἤισσον* **Aa** *ἤϊσσον* **bO**. *δ' ἐδίκαζον*] l. *δὲ δίκαζον*. 17 *δύο*] l. *δύω*.

führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in
Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat.
Von dieser Seite aber unendlich zurückgelaßen, was kann der
Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten mahlen soll,
und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er 5
sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und
welches sind diese? Die Freyheit sich sowohl über das Vergangene
als über das Folgende des einzigen Augenblickes in
dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns
nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern 10
auch das, was uns dieser nur kan errathen laßen. Durch diese
Freyheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem
Künstler wieder bey, und ihre Werke werden einander alsdenn
am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist;
nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr 15
oder weniger beybringet, als das andere dem Auge darstellen
193 kann. Nach diesem | Grundsatze hätte Boivin die Stelle des
Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere
Gemählde daraus gemacht haben, als verschiedne Zeitpunkte er
darinn zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl 20
alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemählde verbunden
seyn; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der
Zeugen und der Zuruff des getheilten Volkes, das Bestreben der
Herolde den Tumult zu stillen und die Aeußerungen der Schiedesrichter,
sind Dinge, die aufeinander folgen, und nicht neben- 25
einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule
auszudrücken, nicht *actu* in dem Gemählde enthalten war, das
lag *virtute* darinn, und die einzige wahre Art, ein materielles
Gemählde mit Worten nachzuschildern ist die, daß man das
Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht 30

---

7 *Vergangene* **O** *Vergange* **A**. 11 *kan* **A** *kann* **O**. 19 *als verschiedne Zeitpunkte er darinn zu bemerken glaubte*] *als er verschiedne Zeitpunkte darinn zu bemerken er glaubte* **A**, doch ist das zweite *er* ausgestrichen. *als er verschiedene Zeitpunkte darinn z. b. g.* **a** *als verschiedene Zeitpunkte er d. z. b. g.* **b**, doch ist *verschiedene* nicht corrigirt. 23 *Zeugen und* **bO** *Zeugen, und* **A** *Zuruff* **ABD** *Zuruf* **C**. 24 *stillen und* **b** *stillen, und* **AaO**.

in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemählde herzählen, aber nimmermehr ein Gemählde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemählde der belagerten
5 Stadt[c] in drey verschiedne Gemählde. | Er hätte es eben so wohl 194
in zwölfe theilen können, als in drey. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemähldes sich unterwerffen müße: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden
10 können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedne Gemählde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem **ἐν μὲν ἔτευξε,** oder **ἐν δὲ ποίησε,** oder
15 **ἐν δ' ἐτίθει,** oder **ἐν δὲ ποίκιλλε Ἀμφιγυήεις** anfängt.[d] Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemählde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkührliche Concentration | in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, 195
20 als welchen der Dichter mit anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen laßen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine
25 Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier

[c] *v. 509—540.*

[d] Das erste fängt an mit der 483ten Zeile, und gehet bis zur 489ten; das zweyte von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebende
30 von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605; und das zehnte von 606—608. Blos das dritte Gemählde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bey dem zweyten, *ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις*, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besonders Gemählde seyn muß.

---

5 *verschiedne* **A** *verschiedene* **O**; ebenso Z. 13. *eben so wohl* **A** *eben sowohl* **O**. 8 *unterwerffen* **ABD** *unterwerfen* **C**. 19 *in einen einzigen* **bO** *in einem einzigen* **Aa**. 20 *als welchen*] so nach **A**, wo *welchn* steht; *als welche* **aO**. *mit anzugeben* **A** *anzugeben* **O**. 25 *hier an ihm*] *hier an ihn* **A** *an ihn* (ohne *hier*) **a** *an ihm* **bO**.

an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so 5 zerstückten Gemählde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Mahlerey angegeben sey. Contrast, Perspectiv, die drey Einheiten; alles fand er darinn auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugniße, die Mahlerey zu den Zeiten des Trojanischen 10 Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, Vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Mahlerey damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie 196 überhaupt zu leisten im | Stande sey; oder auch jene Zeugniße 15 selbst mußten so glaubwürdig nicht seyn, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden laßen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen Data der Hi- 20 storienschreiber weis. Denn daß die Mahlerey zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht blos deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter 25 gekommen, und z. E. die Gemählde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemählde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwey großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlaßen,* waren 30 offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beybringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt 197 habe, beweiset wei|ter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr

* *Phocic. cap. XXV—XXXI.* 35

---

12 *Vermöge* **A** *vermöge* **O**. 28 *glaubet* **AD** *glaubt* **BC**. 35 *Phocic.*] Lib. X.

unvollständiger Begriff davon beygewohnet.[f] „Homer, sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspectiv gewesen seyn, weil er „die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrück- „lich angiebt. Er bemerkt, z. E. daß die Kundschafter ein wenig 5 „weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter „welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bey Seite „gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und „Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschrei- „bung einer großen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner 10 „Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Fi- „guren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer 198 „vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn „gewißermaaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspectiv „zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die 15 bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemählde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichts- kreis, und dieses war es was den alten Gemählden fehlte. Die 20 Grundfläche in den Gemählden des Polygnotus war nicht hori- zontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen,

[f] Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (*Iliad. Vol. V. Obs. p. 61.*) in der Grundsprache anführen: *That he was no stranger to* 25 *aerial Perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us etc.* Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck *aerial Perspective*, die Luftperspectiv, (*Perspective aerienne*) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maaßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die 30 Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wißen.

---

8 *Ställen* **O** *Stellen* **A**. 15 *bloße* **AC** *blosse* **BD**. 18 *Gesichts-kreis*] in **A** corrigirt aus *Horizont*. 23 *angeführten* **AaCD** *ange-führte* **B**. *Vol. V* **AD** *Vol. I* **BC**. 24 *no stranger*] in der mir vorliegenden Ausgabe von Pope's Iliad, London 1756, Vol. V p. 110: *no a stranger*. 26 *he*] *He* **Pope**. *us* **D** *uns* **Ab**(sic!)**BC** *ans* **a**. *Per-spective* **D** *Perspectiv* **ABC**. 27 *Luftperspectiv*, **bO** *Luftperspective* **Aa**. Das Komma dahinter fehlt in **A**. 28 *Maaßgebung* **AD** *Maß-gebung* **B C**.

daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vodersten, und über sie wegsehen, sich 5 schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemählde verbinden laßen, nicht unnöthiger Weise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhlige Aufzug 10 199 einer Hochzeitfeyer ging, indem auf dem Markte ein | wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemählde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freye Aussicht zugleich in 15 die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemählden nur gelegentlich durch die Scenenmahlerey gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, 20 die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemählden unter den Alterthümern des Herculaneums so häuffige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde.[g] 25

Doch ich entlaße mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochner Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.[h]

[g] Betracht. über die Mahlerey S. 185. 30
[h] Geschrieben im Jahr 1763.

---

5 *stehen als*] in **A** ursprünglich *stehen, als*, das Komma ist aber gestrichen. 6 *schließen* **AC** *schliessen* **BD**. 7 *annimt* **ABD** *annimmt* **C**. 10 *fröhlige* **b** *feyerliche* **Aa** *fröhliche* **O**. 18 *Scenenmahlerey* **bO** *Sinnenmahlerey* verdr. in **a**. 19 *Vollkommenheit*] in **A** abgekürzt *Vollkomeit*. 23 *Herculaneums* **Aa** *Herculanums* **O**. *häuffige* **ABD** *häufige* **C**. 28 *versprochner* **A** *versprochener* **O**.

# XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein 200
Spatziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt
habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so
5 viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmen-
den Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal über-
sehen laßen. Sie erfodert also, daß diese Theile nebeneinander
liegen müßen; und da Dinge, deren Theile nebeneinander liegen,
10 der eigentliche Gegenstand der Mahlerey sind; so kann sie, und
nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter der die Elemente der Schönheit nur nach ein-
ander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung kör-
perlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß
15 diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wir-
kung haben können, die sie neben einander geordnet haben;
daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration
auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein überein-
stimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbil-
20 dung gehet, sich vorzustellen, | was dieser Mund, und diese Nase, 201
und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man
sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composi-
tion solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt:
25 Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine
göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständ-
lichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das
ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr
würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

30 Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike

---

8 *nebeneinander* **A** *neben einander* **O**; ebenso Z. 9. 16 *sie neben einander geordnet haben* **Aa** *sie, neben einander geordnet*, *haben* **O**. 18 *zurücksenden* **A** *zurück senden* **O**. 30 *Manasses* **AO**.

mit einem Gemählde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thörigt es sey, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlaßen hat. Wenn ich bey ihm lese:[a] 5

[a] *Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20.* Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tavtologieen, sehr wohl zufrieden: *De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tavtologiam reprehendas.* (*Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.*) Sie führet nach dem Mezeriac (*Comment. sur les Epistres d'Ovide T. II.* 10 *p. 361.*) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nehmlich von der Helena, sie habe ein Mahl zwischen den Augenbraunen gehabt: *notam inter duo supercilia habentem.* Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, 15 daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort *nota* hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bey den Griechen *μεσόφρυον* und bey den Lateinern *glabella* hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, lieffen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum 20 abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (*Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. pag. 245*) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachsen, sie verlieffen sich sanft in einem einzigen Punkte. 25 Er sagt zu dem Künstler, welcher sie mahlen sollte (*Od. 28*)

*Τὸ μεσόφρυον δὲ μή μοι*
*Διάκοπτε, μήτε μίσγε,*
*Ἐχέτω δ' ὅπως ἐκείνη*
*Τὸ λεληθότως σύνοφρυν* 30
*Βλεφάρων ἴτυν κελαινήν.*

Nach der Lesart des Pauw, ob schon auch ohne sie der Verstand der nehmliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

*Supercilii nigrantes*
*Discrimina nec arcus,* 35

---

1 *ihm* **CD** *ihn* **AaB**. 6 *Manasses* **AO**, ebenso Z. 7. *Compend. Chron.*] v. 1157. *p. 20 Edit. Venet.*] (ann. 1729) p. 51 Edit. Bonn. 7 *mit diesem* **O** *mit diesen* **A**. 9 *tavtologiam* **A** *tautologiam* **O**, und so auch die **Dacier.** *ad Dictyn*] Cf. Dictys Cretensis et Dares Phrygius in us. delph. cum interpret. Annae Daceriae, Amstelod. 1702. 10 *Mezeriac*] die richtige Form des Namens ist *Meziriac* (und so steht auch bei der Dacier); der genannte Commentar erschien zu Bourg-en-Bresse 1621, in neuer Auflage von Sallengre zu La Haye 1716; nach letzterer citirt Lessing. *Epistres* **A** *Epitres* **O**. *II. p. 361* **O**; die Zahlen fehlen in **Aa.** 11 *Dares Phrygius*] cap. 12 p. 14 (Meister). *Cedrenus*] p. 124. 20 *lieffen* **ABD** *liefen* **C**; ebenso 24: *verlieffen* **ABD** *verliefen* **C**. 26 *Od. 28*] v. 13 sqq. 34 *Supercilii*] *Supercili* **Stephanus**.

*Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλής, εὔοφρυς, εὐχρουστάτη,* 202
*Εὐπάρειος, εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,*
*Ἑλικοβλέφαρος, ἁβρά, χαρίτων γέμον ἄλσος,*
*Λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,*
5 *Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ῥοδόχρους,*
*Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὡραῖον,*
*Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον, αὐτόχρουν,* 203
*Ἔβαπτε τὴν λευκότητα ῥοδόχρια πυρίνη,*
*Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρᾳ.*
10 *Δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη*
*Κυκνογενῆ τὴν εὔοπτιον Ἑλένην χρηματίζειν* — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze deßelben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle von der andern Seite von selbst 15 wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

*Confundito nec illos:*
20 *Sed junge sic ut anceps*
*Divortium relinquas,*
*Quale esse cernis ipsi.*

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann, anstatt des Wortes *notam*, lesen? Vielleicht *moram?* Denn so 25 viel ist gewiß, daß *mora* nicht allein den Verlauf der Zeit ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

*Ego inquieta montium jaceam mora,*

wünschet sich der rasende Herkules beym Seneca, (v. 1215) welche 30 Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: *Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi.* So heißen auch bey eben demselben Dichter *lacertorum morae*, soviel als *juncturae*. (*Schroederus ad v. 762 Thyest.*)

---

2 *Εὐπάρειος*] l. *εὐπάρηος*. 7 *ἀβάπτιστον*] l. *αὐτόβαπτον*. 8 *ῥοδόχρια πυρίνη*] l. *ῥοδόχροια πυρσίνη*. 11 *χρηματίζειν*] mit Punkt dahinter **O**. 20 *sic ut*] *sic, ut* **Stephanus**. 21 *relinquas,* **bO**; ohne Komma **Aa**; *relinquas:* **St**. 28 *mora,* **bO**; ohne Komma **Aa**. 29 *v. 1215*] v. 1222 (ed. Peiper). 30 *Gronovius*] Siehe L. Annaei Senecae tragoediae cum notis Joan. Frid. Gronovii, rec. Joan. Casp. Schroederus, Delphis 1728.

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert:[b]

[b] *Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15.* „Die Bildung ihrer Ge- „stalt war so reitzend, als nur künstliche Mahler sie dichten können. 5 „Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht „seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die „vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die „gehörigen Schranken geschloßen, war von glattem Helfenbein. Unter „zween schwarzen, äußerst feinen Bögen glänzen zwey schwarze Augen, 10 „oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich „blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu „spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzu- „schießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die „Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu 15 „beßern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwey „kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier „stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe „verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die „jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche 20 „Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. „Weisser Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals „rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein geründete „Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äussersten „Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet." (Die 25 übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß das, was versteckt war, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme) „Die Arme zeigen sich in ihrer ge- „hörigen Länge, die weisse Hand etwas länglich, und schmal in ihrer „Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am 30 „Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, ge- „ründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, „kann kein Schleyer verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.) 35

---

5 *reitzend*] *reizend* nach der neuen Auflage des Z. 33 ff. citirten Buches von Joh. Nic. **Meinhard** (nicht Meinhardt, wie Z. 34), Braunschweig 1774, Bd. II S. 164 ff. 7 *verliere*] *verliehre* **Meinh.** *verbreitete*] *verbreitet* **M**, doch entspricht jenes dem ital. Originale. 9 *Schranken*] *Schränken* **M**. *glattem*] *glatten* **M**. 12 *blickten und*] *blickten, und* **M**; ebenso 13: *spielen und*] *spielen, und* **M**. 20 *jenes* **DM** *jedes* **A**(sic!)**BC**. 21 *welches für sich schon*] *welches, für sich schon,* **M**. 22 *Weisser* **A**(sic!)**O**; ebenso 29: *weisse* und 24: *äussersten*; auch bei **M**., und hier auch Z. 9 *geschlossen*; 10 *äussert;* 13 *abzuschiessen*; hingegen 29 *weiße*. 25—28 *Die übrigen—übereinstimme*] Steht nicht bei Meinhard und rührt von Lessing selbst her. 28 *übereinstimme* **A**; mit Punkt dahinter **O**. 32 *Mienen*] *Minen* **M**. 33 *Herrn Meinhardt* **O** *H. Meinhardt* **A**.

*Di persona era tanto ben formata,* 205
*Quanto mai finger san Pittori industri:*
*Con bionda chioma, lunga e annodata,*
*Oro non è, che piu risplenda, e lustri,*
5 *Spargeasi per la guancia delicata*
*Misto color di rose e di ligustri.*
*Di terso avorio era la fronte lieta,*
*Che lo spazio finia con giusta meta.*

*Sotto due negri, e sottilissimi archi* 206
10 *Son due negri occhi, anzi due chiari soli,*
*Pietosi à riguardare, à mover parchi,*
*Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,*
*E ch' indi tutta la faretra scarchi,*
*E che visibilmente i cori involi.*
15 *Quindi il naso per mezo il viso scende*
*Che non trova l'invidia ove l'emende.*

*Sotto quel sta, quasi fra due vallette,*
*La bocca sparsa di natio cinabro,*
*Quivi due filze son di perle elette,*
20 *Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;*
*Quindi escon le cortesi parolette,*
*Da render molle ogni cor rozo e scabro;*
*Quivi si forma quel soave riso,*
*Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.*

---

3 *lunga e*] *lunga et*, **Ariosto**, nach der Ausgabe von 1532, neu herausg. von Ottavio Morali, Milano 1818. *annodata*, **bO**; ohne Komma **Aa**. 4 *piu*] *più* **Ar**. *lustri,*] *lustri.* **Ar**. 6 *ligustri.*] *ligustri:* **Ar**. 7 *terso* **bO** *tercso* **Aa**. 8 *meta.*] Punkt fehlt in **Aa**. 10 *Son due* **AO** *Son duo* **Ar**.; ebenso *anzi duo*. *soli* **AO** *Soli* **Ar**. 11 *à riguardare* **Ar**. *a riguardare* **A** *à riguardar* **O**. 12 *Intorno à cui* **AO** *Intorno cui* **Ar**. 13 *tutta* **DAr**. *tuta* **ABC**. 15 *per* **ADAr**. *par* **BC**. *mezo* **AO** *mezzo* **Ar**. 16 *l'invidia* **AO** *l'Invidia* **Ar**. 18 *cinabro,* **O**, ohne Komma **Aa**. Ebenso fehlt in **Aa** das Komma 21 nach *parolette*; hingegen fehlt 19 nach *elette* das Komma bloß in **A**, steht aber in **a**; und ebenso 24 der Punkt nach *paradiso*. 20 *chiude, ed* **AO**; ohne Komma **Ar**. 22 *rozo* **AO** *rozzo* **Ar**. 23 *soave* **AO** *suave* **Ar**.

*Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,*
*Il collo è tondo, il petto colmo e largo;*
*Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,*
*Vengono, e van, come onda al primo margo,*
*Quando piacevole aura il mar combatte.* 5
*Non potria l' altre parti veder Argo,*
*Ben si può giudicar, che corrisponde,*
*A quel ch' appar di fuor, quel che s' asconde.*

207 *Monstran le braccia sua misura giusta,*
*Et la candida man spesso si vede,* 10
*Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,*
*Dove nè nodo appar, nè vena eccede.*
*Si vede al fin de la persona augusta,*
*Il breve, asciutto, e ritondetto piede.*
*Gli angelici sembianti nati in cielo* 15
*Non si ponno celar sotto alcun velo.*

Milton sagt bey Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beyfall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des 20 Künstlers viel besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergeße man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen laßen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Ge- 25 spräche von der Mahlerey, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;[c]

[c] (*Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, Firenze 1735. p. 178.*) *Se*

1 *neve* **AO** *nieve* **Ar**. 2 *è tondo* **O** *e tondo* **Aa**. 3 *fatte.*] das Komma fehlt in **Aa**; ebenso 4 nach *margo*, 6 nach *Argo* (hier von **b** corrig.), 10 nach *vide*. 4 *Vengono, e* **A** *Vangono e* **OAr**. 6 *potria* **AD** *patria* **BC**. 7 *può* **OAr**. *puo* **A** *pur* **a**. 9 *Monstran* **AO** *Mostran* **Ar**. 10 *vede* **DAr**. *vide* **ABC**. 11 *alquanto* **DAr**. *al quanto* **ABC**. *angusta* **bO** *anguste* **Aa**. 16 *alcun* **O** *elcun* **A**. 17 *Pandämoniums* **AD** *Pandämonimus* **BC**. 23 *Genüge* **AD** *Gnüge* **BC**. 27 *außerordentliches* **AC** *ausserordentliches* **BD**. 28 *p. 178* **A** *p. 175* **O**; erstere Zahl ist die richtige.

ich hingegen, wähle sie als ein | Exempel eines Gemähldes ohne 208
Gemählde. Wir haben beyde Recht. Dolce bewundert darinnen
die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche
5 diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Mahler sind; und
ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Mahler durch
Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte
10 grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die
Schilderung des Ariost allen Mahlern als das vollkommenste
Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern
als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen
müßen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag seyn,
15 daß wenn Ariost sagt:

*Di persona era tanto ben formata*
*Quanto mai finger san Pittori industri,*

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der
fleißigste Künstler in der Natur und aus | den Antiken studieret, 209
20 vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset.[d] Er mag
sich immer hin, in den bloßen Worten:

*Spargeasi per la guancia delicata*
*Mista color di rose e di ligustri,*

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian, zeigen.[e]
25 Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem

*vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze delle Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano*
30 *ancora essi Pittori.*

[d] (*Ibid.*) *Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.*

35 [e] (*Ibid. p. 182*) *Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.*

---

2 *darinnen* **A** *darinn* **O**. 3 *Kenntnisse* **A**(sic!)**O**; ebenso Z. 5 u. 7. 17 *industri,*] das Komma fehlt in **Aa**, ebenso Z. 23 nach *ligustri*. 21 *bloßen* **AC** *blossen* **BD**. 26 *trovare* **bO** *trovore* **Aa**. *Donna* **AD** *donna* **BC**. 28 *Fata* **D** *Feta* **ABC**. 33 *artefice* **D** *artifice* **ABC**.

Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget.[f] Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

*Quindi il naso per mezo il viso scende,* 5

210 das schöne Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.[g] Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabey empfinden wollen, die den 10 wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weis, aus welchen Verhältnißen eine schöne Gestalt entspringet, wißen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältniße sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine leb- 15 hafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschloßen, *la fronte,*

*Che lo spazio finia con giusta meta;*

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu beßern findet,

*Che non trova l'invidia, ove l'emende;* 20

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

*Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:*

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem 211 Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, 25

[f] *(Ibid. p. 180) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si puo ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro. ma par che risplendano, come l'oro.* Was Dolce, in dem Nachfolgen- 30 den, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

[g] *(Ibid. p. 182) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.* 35

---

6 *das schöne Profil* **A** *das Profil* **O**. 18 *finia* **O** *finio* **Aa**. 28 *imitar* **D** *imiter* **A**(?)**BC**. *l'oro, e* **bO**; Komma fehlt in **Aa**. 31 *aus dem* **O** *aus den* **Aa**. 33 *discende*] *descende* **Dolce**. 35 Nach *antiche* ist in **A** eine Zeile ausgestrichen.

möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bey dem Dichter sehe ich nichts,
5 und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als *pul-*
10 *cherrima Dido.* Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

*Tandem progreditur — — — —*
*Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:*
*Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,*
15 *Aurea purpuream subnectit fibula vestem.*[h]

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemahlt hatte, „da du sie nicht schön mahlen können, hast du „sie reich gemahlt:" | so würde Virgil antworten, „es liegt nicht 212
20 „an mir, daß ich sie nicht schön mahlen können; der Tadel trift „die Schranken meiner Kunst; mein Lob sey, mich innerhalb „diesen Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier der beyden Lieder des Anakreons nicht vergeßen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und
25 seines Bathylls zergliedert.[i] Die Wendung die er dabey nimt, macht alles gut. Er glaubt einen Mahler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur
30 Theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch

[h] *Aeneid. IV. v. 136.*
[i] *Od. XXVIII. XXIX.*

---

6 *Anstrengung, etwas* **bO**; Komma fehlt in **Aa**. 18 *hatte, „da* **bO** *hatte: „Da* **Aa**. 23 *der beyden* **A** *die beyden* **O**. 30 *Theilweise* **O** *Theil weise* **A**; ebenso S. 291 Z. 1. [*zusammensetzen* **A** *zusammen setzen* **O**. 31 *v. 136* **O** *v. 196* **Aa**; jenes ist richtig. 32 *Od. XXVIII*] v. 33 sq. *XXIX*] v. 27 sq. und 43 sq.

nur Theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Mahlers, die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren 5 Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu seyn scheinet.| 213 Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröfnen werde:

*Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν.* 10
*Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις.*

Auch in der Angabe des Bathylls, ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so ineinander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die 15 schönsten Theile aus verschiednen Gemählden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten 20 Apollo des Künstlers erblickt.

*Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,*
*Τὸν Ἀδώνιδος παρελθὼν,*
*Ἐλεφάντινος τράχηλος·*
*Μεταμάζιον δὲ ποίει* 25
*Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,*
*Πολυδεύκεος δὲ μηρούς*
*Διονυσίην δὲ νηδὺν — —*
*Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον*
*Καθελὼν, ποίει Βάθυλλον.* 30

---

3 *er selbst* **bO** *er* **Aa**. 7 *scheinet* **O** *scheint* **Aa**. 12 *Bathylls, ist* **O**, ohne Komma **Aa**. 13 *Knabens* **O** *Knaben* **Aa**. 14 *ineinander* **A** *in einauder* **O**. 20 *Bathyll* **O** *Bathyl* **A**. 21 *Apollo* **O** *Apoll* **Aa**. 22 *Μετὰ*] in der S. 283,32 von L. citirten Ausgabe des Pauw steht *μέγα* und Z. 23 *παρῆλθον*; L. citirt hier also nach einer andern Ausgabe. 24 *τράχηλος·*] ohne Kolon **Aa**, hinzugefügt **b**. 30 *Βάθυλλον.*] ohne Punkt **A**.

So weis auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildseulen alter Künstler.[k] Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dollmetscherin dienet?

## XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflißendlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeygehen erfahren, daß Helena weiße Arme[a] und schönes Haar[b] gehabt; eben der Dichter weis dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:[c]

[k] *Εἰκόνες* §. *3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.*
[a] *Iliad. Γ. v. 121.*
[b] *Ibid. v. 319.*
[c] *Ibid. v. 156—58.*

---

1 *weis* **O** *weiß* **Aa**. 3 *Bildseulen* **A** *Bildsäulen* **O**. 11 *auf welchem* **ACD** *auf welchen* **B**. 18 *geflißendlich* **Aa** *geflissentlich* **bO**; aber vgl. oben S. 226 Z. 12. 19 *weiße* **AC** *weisse* **BD**.

*Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς*
*Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·*
*Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.*

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen laßen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Mahlet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches | die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemahlet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bey deßen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeiget:

*Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!*
*Forma papillarum quam fuit apta premi!*
*Quam castigato planus sub pectore venter!*
*Quantum et quale latus! quam juvenile femur!*

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reitz verwandelt. Reitz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Mahler weniger bequem als dem Dichter. Der Mahler kann die Bewegung nur errathen laßen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reitz bey ihm zur | Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederhohlt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter er-

---

2 *Τοιῇδ'*] *Τοιῇδ'* **AbD** *Τοιῇ δ'* **aBC**. 3 *εἰς* **O** *ἐις* **A**. 10 *habt* **O** *habet* **Aa**. 16 *Ovid*] Amor. I, 5, 19. 17 *Lesbia*] l. *Corinna;* s. d. Commentar z. d. St. 21 *juvenale*] lies: *iuvenale*. 31 *Grimasse* **AO**.

innern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der
Reitz in dem nehmlichen Verhältniße stärker auf uns wirken,
als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemählde der Alcina
gefällt und rühret, ist Reitz. Der Eindruck, den ihre Augen
5 machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind,
sondern daher, daß sie,

*Pietosi à riguardare, à mover parchi,*

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen;
daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen
10 abschießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem
Zinnober bedeckte Lippen zwey Reihen auserlesener Perlen
verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet
wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröfnet;
weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes
15 rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch
und Helfenbein und Aepfel, uns seine Weiße und niedliche Figur
vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder
wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, 218
wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

20 *Duo pome acerbe, e pur d'avorio fatte,*
*Vengono e van, come onda al primo margo,*
*Quando piacevole aura il mar combatte.*

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reitzes in eine
oder zwey Stanzen zusammengedrenget, weit mehr thun würden,
25 als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten
Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen,
durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschick-

---

1 *bloßer* **AC** *blosser* **BD**. 7 *riguardare* **A** *riguardar* **O**. 10 *eigenthümlichem* **bO** *eigenthümlichen* **Aa**. 11 *zwey Reihen* **bO** *zwo Reihen* **Aa**. 12 *verschließen; sondern* **bO** *verschließen, sondern* **Aa** (nur daß in **aO** überall *verschliessen* gedruckt ist). 16 *Helfenbein und* **bO**, *Helfenbein, und* **A**. *Aepfel, uns* **bO**, ohne Komma **Aa**. 19 *Zephyr* **AO** *Zephir* **a**. 20 *acerbe, e* **O**, ohne Komma **A**. 23 *solche Züge* **O** *solchen Zügen* **A** (weil hier im folgenden erst etwas anderes stand), doch ist *solchen* in *solche* verbessert. 24 *zusammengedrenget* **A** *zusammen gedrenget* **BD** *zusammen gedränget* **C**. 28 *Anakreon*] Od. XXVIII, 26.

lichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Mahler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reitz beleben.

*Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου,*
*Περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ*
*Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.* 5

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner mahlerischen Ausführung fähig. Der Mahler konnte dem Kinne die schönste Ründung, das schönste Grübchen, *Amoris digitulo impressum* 10
219 (denn das *ἔσω* scheinet mir ein Grübchen andeuten zu | wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reitz, war über seine 15 Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Mahler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beyspiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden 20 ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

## XXII.

Zeuxis mahlte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Mah- 25 lerey und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beyde verdienten gekrönet zu werden.

220 Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er

---

1 *Unthulichkeit* AbO *Unthunlichkeit* a. 6 *dem Künstler* O *den Künstler* A. 10 *Amoris digitulo impressum*] nach Varro ap. Non. p. 135, 24 (cf. Varr. Sat. Menipp. ed. Riese p. 184,8): *lacullu in mento impressa Amoris digitulo.* 11 *Grübchen* O *Grubchen* A.

**nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Mahler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemählde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona mahlte.[a]**

**Man vergleiche hiermit, Wundershalber, das Gemählde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weissen Schleyer bedeckt, „erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren „Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner „königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich be-„sonders angelegen seyn laßen, uns den Triumph der Schönheit „in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer „staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten „Greise, empfinden zu laßen. Die Scene ist über einem von den „Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemähldes kann sich in „den freyen Himmel, oder gegen höhere Gebäude der Stadt ver-**„lieren; jenes würde kühner laßen, eines aber ist so schicklich „wie das andere."

Man denke sich dieses Gemählde von dem größten Meister unsrer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? *Turpe senilis amor;* ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis der jugendliche Begierden verräth, ist

[a] *Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12 περὶ λόγων ἐξετάσεως.*

---

6 *dastand* **A** *da stand* **O**. *Caylus*] Tableaux p. 26. 11 *weissen* **A**(sic!)**O**. 18 *über einem* **bO** *über einen* **Aa**. 19 *Gemähldes* **O** *Gemählden* **A**. 24 *unsrer* **A** *unserer* **O**. 26 *Dieses, wo* **bO**, Komma fehlt in **Aa**; ebenso bei *jenes, wo*. 27 *Grimassen* **AO**. *Turpe senilis amor*] aus Ovid. amor. I, 9, 4. 30 *cap. 7*] extr. § 3. 31 *cap. 12*] de prisc. script. cens. 1, Vol. V p. 417 (Reiske).

sogar ein eckler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

*'Αλλὰ καὶ ὥς, τοίη περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,*
*Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.*

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke: wären sie das, was sie in dem Gemählde des Caylus erschei nen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleyerte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreifflich, wie ihr Caylus hier den Schleyer laßen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

*Αὐτίκα δ' ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν*
*'Ωρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο — —*

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bey ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleyer wieder abgenommen oder zurückgeworffen zu haben scheinet, so war es nicht das erste mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden, bey dieser Gelegenheit nur zum ersten mal bekannten. In dem Gemählde findet so etwas nicht Statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleyerte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleyer, und etwas von ihrem proportionirten Umriße, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht ver-

---

6 *sogleich hinzu*] Il. III, 159. 11 *vermummte*] *vermumte* **AO**; aber vgl. Z. 28. 13 *Schleyer* **bO** *Schleier* **Aa**; ebenso Z. 28: *verschleyerte* **bO** *verschleierte* **Aa** *Homer*] Il. III, 141. 17 *Straßen* **AC** *Strassen* **BD**. 19 *zurückgeworffen* **ABD** *zurückgeworfen* **C**. 20 *erste mal* **A** *erstemal* **O**; ebenso Z. 24: *ersten mal* **A** *erstenmal* **O**. 28 *vermummte* **A** *vermumte* **O**.

**deckt seyn sollte, und er nennet den Schleyer blos als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: *Helene couverte d'un voile blanc*) so entstehet eine andere Verwunderung bey mir; er em-**
**5 pfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künst-**
**10 lern so etwas geläuffiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemählden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu laßen, wenn ihr Prinz nur recht warme**
**15 Liebe gegen sie zu empfinden äußert?**

**In Wahrheit; das Gemählde des Caylus würde sich gegen das Gemählde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.**

**Homer ward vor Alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als itzt.**
20 Dennoch findet man sogar vieler Gemählde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[b] Nur den Finger- 224
zeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten, scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese mahlten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet,
25 mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemahlt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bey dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbeßerung bedarf.[c]

30 [b] *Fabricii Biblioth. Graec. Lib. II. cap. 6. p. 345.*

[c] Plinius sagt von dem Apelles: (*Libr. XXXV. sect. 36 p. 698. Edit. Hard.*) *Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis.* Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen seyn. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin

---

1 *Schleyer* **bO** *Schleier* **Aa.** 3 *Auslegung zwar nicht* **AD** *Auslegung nicht* **BC.** *d'un voile* **D** *d'une voile* **A**(sic!)**BC.** 6 *Alten; nur* **O** *Alten, nur* **Aa.** 10 *geläuffiges* **ABD** *geläufiges* **C.** 14 *Prinzessin* **AO.** 21 *alten* **bO** *altern* **A**(?) *ältern* **a.** 29 *einer* **ABD** *eine* **C.** 31 *sect. 36*] § 96. *p. 698*] die Zahl fehlt in **Aa,** von **b** nachgetragen.

225 Handlungen | aber aus dem Homer zu mahlen, blos weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuch-

her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freylich ein Vorwurf, der der Mahlerey angemeßener |ist, als der Poesie. Das *sacrificantium* nur, ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin 5 unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreiffen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen sie tanzen: (*Odyss. Z. v. 102—106*)

*Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα,* 10
*Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον, ἢ Ἐρύμανθον,*
*Τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισιν·*
*Τῇ δέ θ' ἅμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς Αἰγιόχοιο,*
*Ἀγρονόμοι παίζουσι·* — — — —

Plinius wird also nicht *sacrificantium*, er wird *vagantium*, oder etwas ähn- 15 liches geschrieben haben; vielleicht *sylvis vagantium*, welche Verbeßerung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefehr hätte. Dem *παίζουσι* beym Homer würde *saltantium* am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle, die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (*Aeneid. I. v. 497. 98*) 20

*Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi*
*Exercet Diana choros* — —

Spence hat hierbey einen seltsamen Einfall: (*Polymetis Dial. VIII. p. 102.*) *This Diana*, sagt er, *both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix: tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or* 25 *Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion.* In einer Anmerkung fügt er hinzu: *The expression of παίζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing,* 30 *in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods.* Spence will nehmlich jene feyerliche Tänze verstanden wißen, welche bey den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch 35 Plinius das Wort *sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind.* Er vergißt, daß bey dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: *exercet Diana choros.* Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienst- 40 licher Tanz seyn: zu weßen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beydes ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre

---

3 *sind* **bO** *ist* **Aa**. 4 *Vorwurf, der* **O**, ohne Komma **Aa**. 7 *durchstreiffen* **ABD** *durchstreifen* **C**. 11 *ἢ Ἐρύμανθον*] *ἡ Ερυμανθον* **AD** *ἡ Ἐρομανθον* **a** *ἡ Ερυμανθον* **BC**. Das Komma hinter *Ερυμανθον* fehlt in **Aa** und ist erst von **b** hinzugefügt und danach in **O**. 20 *v. 497. 98*] l. 498. 499. 23 *Einfall:* **A** *Einfall.* **O**. 25 *Venatrix:* **A** *Venatrix,* **O**. 42 *widersinnig* **bO** *widersinnisch* **Aa**.

**tungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu seyn; und konnte es nicht seyn, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältniße eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters | nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.**

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst, da Homer die Natur eher mit einem mahlerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bey dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:[d]

*Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·*
*Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,*
*Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·*

Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt: (*Od. IV. lib. I*)

*Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:*
*Junctaeque Nymphis Gratiae decentes*
*Alterno terram quatiunt pede — —*

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

[d] *Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.*

---

3 *engern* **O** *engen* **A**(?). 4 ff. Die Interpunktion nach 4 *Dichters*, 5 *Zügen*, 6 *ihrigen*, 7 *wie er* ist von **b** corrigirt und steht so in **O**; in **Aa** dafür überall Kommata. 8 *in dem Verhältnisse* **b**(sic!)**O** *in Verhältniß* **Aa**. 15 *Kunst, da* **A** *Kunst; da* **O**. 18 *verschiedne* **AD** *verschiedene* **BC**. 26 *der Götter* **bO** *ihrer Götter* **Aa**. 28 *Ol. IV*] v. 5 sqq. 34 *cap. 7*] extr. § 4.

ihm bey seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, *propemodum ex ipso cælo petitum,* gelungen sey. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch
228 das er|habene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener 5
Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt 10
habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, *quanta pars animi*[e] sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaaßen auszudrucken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das 15
Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachläßiget hatten. Noch Myron war in beyden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,[f] und nach eben demselben, war Pythagoras Leontinus der erste, der
229 sich durch ein zierliches Haar hervorthat.[g] Was | Phidias aus 20
dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beyspiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt.[h] „Dieser Apollo, sagt 25

[e] *Plinius lib. XI. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.*

[f] *Idem lib. XXXIV. sect. 19 p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.*

[g] *Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.* 30

[h] Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

---

7 *allgemeinem* **bO** *allgemeinen* **Aa**. 10 *zuerst* **O** *zu erst* **A**. 14 *auszudrucken* **A** *auszudrücken* **O**. 16 *Mienen* **O** *Minen* **A**. 19 *demselben war* **bO**, ohne Komma **Aa**. 22 *Phidias.*] Punkt fehlt in **A**. 25 „*Dieser Apollo .., und der Antinous sind beyde*] bei **Hogarth**, Zerglied. d. Schönh., a. d. Engl. übers. v. C. Mylius. Verbess. u. verm. Abdr., Berl. u. Potsd. 1754, S. 47 heißt es: *Diese zwey Meisterstücke der Kunst sind beyde.* 26 *lib. XI*] *lib. X* **AO**, was falsch ist. *sect. 51*] § 138, wo es heißt: *in adsensu eius supercilia homini et pariter et alterna mobilia, et in iis pars animi.* 27 *sect. 19*] § 58. 30 *Ibid.*] § 59.

er, und der Antinous sind beyde in eben demselben Pallaste zu
„Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Ver-
„wunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen; und
„zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick,
5 „welcher etwas mehr als menschliches zeiget, welches sie ge-
„meiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese
„Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da,
„wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch
„einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer,
10 „welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese
„Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was itzo gesagt wor-
„den, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der
„obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi,
„einer der größten Italiänischen Mahler, scheinet eben dieser
15 „Mei|nung gewesen zu seyn, sonst würde er schwerlich (in einem 280
„berühmten Gemählde, welches itzo in England ist) seinem
„Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönet, das völlige
„Verhältniß des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirk-
„lich eine Copie von dem Apollo zu seyn scheinet. Ob wir gleich
20 „an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil
„aus der Acht gelaßen worden, so kann dieses doch hier der
„Fall nicht seyn. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein rich-
„tiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten.
„Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müßen
25 „seyn verlängert worden, sonst würde es leicht haben können
„vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur
„durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde ur-
„theilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortreff-
„lich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem herge-

---

2 *zu sehen u. s. w.*] Bei **Hogarth:** *zu sehen; wo der Antinous den Zuschauer nur mit Verwunderung erfüllet, da ihn der Apollo in Erstaunen setzt; und zwar u. s. w.* 11 *Bildsäule*] *Bildsäulen* **Hog.** 15 *in einem*] *in seinem* **Hog.** 19 *scheinet* **bO** *scheint* **Aa.** 22 *seyn. Denn* **A** (und **Hog.**) *seyn, denn* **O.** 28 *für unbeschreiblich*] *für so unbeschreiblich* **Hog.** 29 *an ihrem allgemeinen* **AC** *an ihren allgemeinen* **a** *an ihren allgemeinem* **b** (sicher aus Versehen L.'s) und darnach **B**; *an ihrem allgemeinem* **D.**

„rühret hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu seyn
„geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon
Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß
es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zu-
satze von Größe in den Abmeßungen der Füße und Schenkel 5
231 entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des | Ulysses mit
der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:[1]

*Στάντων μὲν, Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,*
*Ἄμφω δ' ἑζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.*

„Wann beyde standen, ragte Menelaus mit den breiten Schul- 10
„tern hoch hervor; wann aber beyde saßen, war Ulysses der an-
„sehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann,
welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht
zu bestimmen, welches beyder Oberleib zu den Füßen und
Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in 15
den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der
letztern.

## XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende
Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegen-
stand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert 20
mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müßen
232 übersehen können, wenn wir dabey das Gegen|theil von dem
empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach,
kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer 25
die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie

[1] *Iliad. Γ. v. 210. 211.*

---

4 *bloß* **ABD** *blos* **C**. 6 *Ulysses* **AO**; ebenso Z. 11, 12, 15.
7 *vergleichen* **O** *verglichen* **A** (doch ist in **A** das *ei* öfters nur als *i*
kenntlich). 9 *ἑζομένω*] *ἑζομενω* **AD** *ἑζομενω* **BC**. *ἦεν*] *ἤεν* **D**
*ἧεν* **A**(sic!)**BC**. *Ὀδυσσεύς*] *Οδυσσευς* **AO** *Οδυσσευς* **a**. 10 *ragte*
**A** (das *so* ist ausgestrichen, was der Setzer übersah) *so ragte* **O**.
13 *welches* **bO** *was* **Aa**. 19 *stören* **ABD** *stöhren* **C**.

nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war
ihm bey der Häßlichkeit vergönnet, was er bey der Schönheit so
einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der
Häßlichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer
5 Elemente, nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der
Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das: aber hierinn liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schil-
10 derung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung
körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der
Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhöret, wird sie dem
Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen
kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewiße vermischte Em-
15 pfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er
uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche, und 233
das Schreckliche.

20 Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu
machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit
lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem
Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert.[a] Dieses ist die Erklärung meines
25 Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast
nicht zu krall und zu schneidend seyn muß, daß die Opposita,
um in der Sprache der Mahler fortzufahren, von der Art seyn
müßen, daß sie sich in einander verschmelzen laßen. Der weise

[a] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn. Th. II. S. 23.

4 *Häßlichkeit, durch* **bO**. ohne Komma **Aa**; ebenso 5 *Elemente, nicht.* 12 *aufhöret, wird* **O** *aufhöret: wird* **Aa**. 13 *brauchbar; und* **O** *brauchbar, und* **Aa**. 14 *Ingrediens* **O** *Ingredienz* **A** (vgl. den nächsten Abschn.). 16 *rein angenehmer* **A** *reinangenehmer* **O**. *Empfindungen, unterhalten* **bO**, ohne Komma **Aa**. 21 *bloße* **AC** *blosse* **BD**. 28 Hinter *laßen* sind in **A** vier Zeilen ausgestrichen. 29 *Philos. Schriften etc.*] Berlin 1761. Vgl. Mendelssohns ges. Schriften (Leipz. 1843) I, 256.

und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die
Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war
eine alberne Mönchsfratze, das **Γελοῖον** seiner lehrreichen Mähr-
chen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person ver-
legen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine 5
schöne Seele, sind wie Oel und Eßig, die wenn man sie schon
in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet
234 bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper | erweckt Ver-
druß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur
wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränk- 10
lich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn
er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdenn
fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander; aber die neue
daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern
Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochge- 15
achtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche
Pope mußte seinen Freunden weit interessanter seyn, als der
schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber
Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so
wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die 20
Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der
Widerspruch, den beyde mit der Idee machen, die er von seiner
eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demü-
thigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß
zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist 25
das *Οὐ φθαρτικόν,* welches Aristoteles[b] unumgänglich zu dem
Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer |
235 nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner
Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren müße. Denn
man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hä- 30

[b] *De Poetica cap. V.*

---

3 *Γελοῖον*] *Γελαιον* **Aa** *Γελοιον* **bO**. 10 *gebrechlich* **bO** *gebrächlich* **Aa**. 13 *ineinander* **A** *in einander* **O**. 16 *interessant* **AO**; ebenso Z. 17 *interessanter* und 29 *interessiren*. *gebrechliche* **O** *gebrächliche* **A**. 18 *gesunde* **O** *gesund* **A**. *Wicherley*] l. *Wycherley*. *seinen* in **A** aus *seinigen* corrigirt, was der Setzer übersah; daher *seinigen* **BC**, aber *seinen* **D**. 19 *bloße* **AC** *blosse* **BD**. 29 *seyn, und* **bO**, ohne Komma **Aa**.

**mische Verkleinerung des Agamemnons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müßen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen**
**5 ist doch ein Mensch, deßen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bey dem Quintus Calaber.[c] Achilles betauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergoßen,**
**10 fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,**

15 — — — *ἥτ' ἄφρονα φῶτα τίθησι*
*Καὶ πινυτόν περ ἐόντα.* — — — —

**Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er** 286 **ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam!**
20 Der jachzornige mördrische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrey, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwerd zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich em-
25 pfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterey ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch
30 zurückgelaßen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches

[c] *Paralipom. lib. I. v. 720—775.*

---

8 *betauert* **ABD** *bedauert* **C.** 9 *haben: die* **0** *haben; die* **Aa.** 10 *Helden; und* **0** *Helden, und* **Aa.** 14 *verleite*] Quint. Smyrn. I, 737. 16 *πινυτόν*] *πιννιτον* **D** *πινιτον* **A**(sic!)**BC.** 20 *mördrische* **A** *mörderische* **0.** 24 *rächen: denn* **0** *rächen denn* **Aa.** 32 v. *720—775*] 722—781 (Köchly).

Strafgerichte über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weis dieses nicht beßer zu erläutern, als mit ein Paar vor- 5 trefflichen Stellen des Shakespear. Edmund, der Bastard des 237 Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein | geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen, Richard der Dritte, bestieg. Aber wie 10 kömmt es, daß jener bey weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[d]

*Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law*
*My services are bound; wherefore should I* 15
*Stand in the Plage of Custom, and permit*
*The curtesie of Nations to deprive me,*
*For that I am some twelve, or fourteen Moonshines*
*Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?*
*When my Dimensions are as well compact,* 20
*My Mind as gen'rous, and my shape as true*
*As honest Madam's Issue? Why brand they thus*
*With base? with baseness? bastardy, base? base?*
*Who, in the lusty stealth of Nature, take*
*More composition and fierce quality,* 25
*Than doth, within a dull, stale, tired Bed,*

[d] *King Lear. Act. I. Sc. II.*

---

*alsdenn* **bO** 2 *dann* **A** *denn* **a**. 6 *vortrefflichen* **A** *vortreflichen* **O**. 7 *König*] in **B** verdruckt *Konig*. 16 *Plage* **bO** *Plague* **Aa**. 17 *curtesie* **bO** *curiosity* **Aa** (und so auch **Delius** in s. Shakespeare-Ausgabe). 20 *Dimensions* **A** *dimensions* **O**. 21 *Mind* **A** *mind* **O**. *gen'rous* **bO** *generous* **A** (u. **Delius**) *generons* **a** *gen'rous* **BC**. *shape* **AO** *Shape* **a**. 23 *baseness* **bO** *basenes* **Aa**. 24 *Who, in* **bO**, ohne Komma **Aa**. 25 *composition* **bO** *Composition* **Aa**. Darnach Komma in **Aa**, von **b** getilgt. 26 *dull, stale,* **bO**, die Kommata fehlen in **Aa**. 27 *Act. I, Sc. II.*] in **Aa** steht nur *Act. I;* in **bO** *Act. 1 Sc. VI*, was falsch ist.

*Go to creating a whole tribe of Fops,*
*Got 'tween a-sleep and wake?*
so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines 238
Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester
5 sagen:*
*But I, that am not shap'd for sportive Tricks,*
*Nor made to court an am'rous looking-glass,*
*I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,*
*To strut before a wanton ambling Nymph;*
10 *I, that am curtail'd of this fair proportion,*
*Cheated of feature by dissembling nature,*
*Deform'd, unfinish'd, sent before my time*
*Into this breathing world, scarce half made up,*
*And that so lamely and unfashionably,*
15 *That dogs bark at me, as I halt by them:*
*Why I (in this weak piping time of Peace)*
*Have no delight to pass away the time;*
*Unless to spy my shadow in the sun*
*And descant on mine own own Deformity.*
20 *And therefore, since I cannot prove a Lover,*
*To entertain these fair well-spoken days,*
*I am determined, to prove a Villain!*
so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

25 * *The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.*

---

1 *to creating* **bO** *to th' creating* **Aa**. 2 *a-sleep* **b** *a sleep* **A** (u. **Delius**) *a sleest* **a** *a-sleap* **O**. 6 *for* **AD** *sor* **BC**. 7 *am'rous* **AD** *amrons* **a** *am'rons* **b**(sic!)**BC** (*amorous* **Delius**). *looking-glass* **bO** *Looking-glass* **Aa**. 8 *stampt*] *stamp'd* **Delius**. 9 *wanton ambling* **A** *wanton, ambling* **O**. 10 sqq. *of this .... unfinish'd*, **bO**; fehlt in **Aa**. 13 *world* **bO** *World* **Aa**. 14 *unfashionably* **bO** *unfashionable* **Aa**. 17 *time;* **bO** *time*, **Aa**. 18 *spy* **bO** *see* **A** *se* **a**. *sun* **A** *sun,* **O**. 19 *Deformity* **A** *deformity* **O**. 21 *days* **bO** *Days* **Aa**. 25 *Sc. I*] erst von **b** hinzugefügt und darnach in **O**.

# XXIV.

239 So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Mahler davon zu machen vergönnet?

Die Mahlerey, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Mahlerey, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegen- 5 stände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunst- 10 richter[a] hat dieses bereits von dem Eckel bemerkt. „Die Vor„stellungen der Furcht, sagt er, der Traurigkeit, des Schreckens, „des Mitleides u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit „wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch „die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sey, in ange- 15 „nehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfin„dung des Eckels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Ein„bildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der | 240 „Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was „hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst 20 „der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang „nicht aus der Voraussetzung, daß das Uebel wirklich sey, son„dern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirk„lich da. Die Empfindungen des Eckels sind also allezeit Natur, „niemals Nachahmung." 25

[a] Briefe die neueste Litteratur betreffend, Th. V. S. 102.

---

13 *Mitleides* **A** (und **Mendelssohn**) *Mitleids* **O**. 14 *wirklich*] Bei **Mendelss.** steht hier *würcklich*, Z. 19 *würklich*, Z. 22 *wircklich* u. 23 *wirklich!* 17 *vermöge* **A** (oben zweimal *Vermöge*) **O**. 23 *desselben* **A** (sic!) **O** und **Mendelss.** 26 *S. 102* **D** *S. 107* **ABC**. (Es ist der 82. Brief, v. J. 1760, bekanntlich von Mendelssohn herrührend. Vgl. Mendelssohns ges. Schriften, Leipz. 1844, Th. IV, 2, S. 11 fg.) Das Komma hinter *betreffend* fehlt in **Aa**, steht in **bO**.

**Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Mahlers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.**

**Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[b] warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, *τί ἕκαστον*, was ein** jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch

[b] *De Poetica cap. IV.*

---

2 *Gesicht* **AD** *Gesichte* **BC**. *unserm* **O** *unsern* **A**. 5 *welchem* **O** *welchen* **A** (?). 8 *deswegen* **O** *deßwegen* **A** (?). 10 *besitzen, von* **O**, ohne Komma **Aa**. *bloß* **A** *blos* **O**. 14 *des Künstlers* **bO** *des Künstlers am Ende* **Aa**, doch stehen die Worte *am Ende* in **A** über etwas Ausgestrichenem und sind in **a** durchstrichen. 23 *folget* **bO** *folgt* **Aa**. Die Kommata nach *folget* und *Nachahmung* fehlen in **Aa**, von **b** nicht corrig. 25 *entspringt, ist* **bO**, ohne Komma **Aa**. 29 *Gleichgewicht* **O** *Gleichgewichtigkeit* **A**.

weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung blos, so daß das Vergnügen der 5
242 Vergleichung gar | bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beyspielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die 10
in der Nachahmung gefallen können. Diese Beyspiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind: und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch 15
mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, 20
und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darinn zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, 25
welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen
243 Art unangenehmer Empfin|dungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Mahlerey, als schöner Kunst, seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht ebensowohl wie 30
der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

---

3 *der Häßlichkeit*] in **A** ursprünglich *der verdoppelten Häßlichkeit*, aber *verdoppelten* ausgestrichen. 14 *was*] in **A** verbessert aus *welches*. 30 *ebensowohl* **A** *eben so wohl* **O**. 31 *Ingrediens* **bO** *Ingredienz* **Aa**.

Darf die Mahlerey, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so grade zu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit
5 auch in der Mahlerey lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affectation nach Reitz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemählde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon
10 vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Mahlerey hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häß-
15 lichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in | successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie 244 höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In
20 der Mahlerey hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beysammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben, die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war,
25 wird in der Folge blos abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht,
30 die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemählde wegzulaßen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke,

---

8 *Gemählde*] darnach in **A** ein Komma, aber wieder ausgestrichen. 15 *Form, durch* **bO**, ohne Komma **Aa**. 16 *successive* **AO**. 21 *schwächer, als* **bO**, ohne Komma **Aa**. 23 *bleiben, die* **A** *bleiben; die* **O**. 24 *possirlich* **A**(sic!)**O**.

dieser Meinung ist.[c] Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

## XXV.

245 Auch der zweyte Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter, zwischen dem Eckel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bey der Unlust, 5 welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er,[a] können „auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Ge- „müthe öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust er- „regen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. 10 „Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der „Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; „der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit „mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit „verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfin- 15 „dungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele „hat die Freyheit, sich bald bey dem vergnüglichen, bald bey „dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich „eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die 246 „reitzender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur 20 „sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig „beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem

c *Klotzii Epistolae Homericae, p. 33 et seq.*
a Eben daselbst. S. 103.

---

7 *Andere unangenehme u. s. w.*] Der Anfang lautet bei **Mendelssohn** a. a. O.: *„Die unangenehmen Leidenschaften der Seele haben aber noch einen dritten Vorzug vor dem Eckel und andern widrigen Empfindungen des Körpers, dadurch daß sie ausser der Nachahmung in der Natur selbst, dem Gemüthe öfters schmeicheln. Dieser ist, daß sie niemals u. s. w.* 11 *Hoffnung* **ABD** *Hofnung* **C** (und **Mendelss.**). 12 *Glückseligkeit*] *Glückseeligkeit* **M.** 17 *Freyheit, sich*] *Freyheit sich* **M**. *bald bey dem vergnüglichen, bald bey dem widrigen* **bOM.** *bald mit dem vergnüglichen, bald dem widrigen* **Aa**. 20 *reitzender*] *reizender* **M**. 22 *haben; und*] *haben, und* **M**. 24 *Eben daselbst*] vgl. S. 309, 26.

„Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmuth lieber ist, als „alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen „gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Eckel „und dem ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet „in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das „Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zu„stand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu er„denken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen „mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Eckel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt seyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorg- 247 fältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Eckels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Eckel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Eckel ausgesetzet zu seyn glaubet. „Jene beyde, sagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und „dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den „berührenden Fiebern nicht genugsam widerstehen. Diese „Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, „aber blos durch die Association der Begriffe, indem wir uns „des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem

---

3 *gedenket*] *gedenkt* **M**. 7 *Natur noch*] *Natur, noch* **M**. 9 *zurückweichen*] *zurück weichen* **M**. 15 *Lust; und* **bO** *Lust, und* **Aa**. 19 *sorgfältig* **O** *sorgfeltig* oder *sorgfultig*(?) **A**. 23 *des Kunstrichters*] s. Lit. Briefe V, S. 100. 25 *Gefühl, dem* **bO**, ohne Komma **Aa**. 28 *Fiebern* **AaM** *Fibern* **O**. 30 *Association* **AO**.

„Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu „reden, giebt es keine Gegenstände des Eckels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es laßen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel 5 der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. 248 Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas | dabey empfinden, welches dem Eckel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein 10 hoher Rücken, empfinden laßen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabey fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man 15 allerdings die Ursache darinn zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. 20 Die dunkleren Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigen gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kan nicht anders als auch in dem Körper von einer weit hef- 25 tigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unange- 249 nehme Wirkung die heftigere ist, | so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der 30 Poesie, noch der Mahlerey werden. Nur weil es ebenfalls durch

---

1 *Geruche oder*] *Geruche, oder* **M**. *Denn eigentlich zu reden*] *Eigentlich zu reden aber* **M**. 6 *Augenbraunen, sind* **bO**, ohne Komma **Aa**. 12 *desto mehr* **AD** *destomehr* **BC**. *von den Bewegungen* **O** *von dem Bewegungen* **A**. 15 *kann; wovon* **bO** *kann, wovon* **Aa**. 17 *in ihnen, und mit ihnen zugleich,* **bO**; die Kommata fehlen in **Aa**. 21 *dunkleren* **A** *dunkeln* **O**. *das Gefühl* **bO**; fehlt in **Aa**. 23 *Widerwärtigen* **O** *widerwärtigen* **A**. 25 *kan* **A** *kann* **O**.

den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige eckelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nehmlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Eckelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Eckelhaften in Contrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon laßen sich bey dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.[b]

> *ΜΑΘ. Πρώην δέ γε γνώμην μεγάλην ἀφῃρέθη*
> *Ὑπ' ἀσκαλαβώτου. ΣΤΡ. Τίνα τρόπον; κάτειπέ μοι.*
> *ΜΑΘ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς*
> *Καὶ τὰς περιφοράς, εἶτ' ἄνω κεχηνότος,*
> *Ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.*
> *ΣΤΡ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.*

Man laße es nicht eckelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentotische Erzehlung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weis, wie schmutzig die Hottentoten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Eckel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Rus an der Sonne durchbeitzet, die Haarlocken von Schmeer trieffend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: diß denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; diß höre man in der edeln Sprache des

[b] *Nubes v. 170—74.*

---

3 *Züge, als* **bO**, ohne Komma **Aa**. *Ingrediens*] so hier schon in **A**. 8 *hiervon* **O** *hier von* **A**. 15 *εἶτ'*] *ἐιτ'* **A** *εἶτ'* **O**. 20 *Hottentotische* **A** *Hottentottische* **O**; ebenso Z. 23 *Hottentoten* **A** *Hottentotten* **O**. *Tquassouw* **bO** *Tquassauw* **Aa**. 23 *weis, wie* **bO**, ohne Komma **Aa**. 27 *Rus* **bO** *Ruß* **Aa**. 28 *trieffend* **ABD** *triefend* **C**. 29 *diß* **AO**; desgl. Z. 31. 32 *v. 170*] l. *v. 169*.

Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens![c]

251 Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Eckelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein eckelhaftes Schreckliche. Dem Longin[d] miß- 5 fällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beym Hesiodus,[e] das *Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον*; doch mich dünkt, nicht sowohl 252 weil es ein eckler Zug ist, als weil es ein bloß eckler | Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beyträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (*μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν* 10 *ὑπῆσαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger eckel, als eine fließende Nase.

[c] *The Connoisseur, Vol. 1. No. 21.* Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: *He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with* 15 *the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel.* Und was trug die Kunst bey, so viel Reitze in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? *She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with* 20 *molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of* 25 *an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron form'd of the shaggy ears of a lion.* Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: *The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nup-* 30 *tial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny Drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.* 35

[d] *Περὶ Ὕψους, τμῆμα θ', p. 15. edit. T. Fabri.*

[e] *Scut. Hercul. v. 266.*

---

12 *eckel, als* **bO**, ohne Komma **Aa**. 17 *breasts* **bO** *breast* **Aa**. 19 *varnish* **D** *varnisch* **A**(sic!)**BC**. 21 *molted* **bO** *motted* **Aa**. *yellow* **AD** *gellow* **BC**. 25 *Stinkbingsem* **bO** *Stinck bingsem* **Aa**. 26 *heifer* **bO** *hoifer* **Aa**. 27 *promontories* **bO** *pronontories* **Aa**. 29 *The Surri*] In **A** *the* aus Versehen zweimal geschrieben. 34 *Drops* **A** *drops* **O**. 36 τμῆμα θ'] In **AO** τμῆμα ή, was unrichtig ist; die Stelle steht sect. IX, 5.

Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — *ἐκ δὲ παρειῶν*
5 *Αἷμ' ἀπολείβετ' ἔραζε* — — —

Hingegen eine fließende Nase, ist weiter nichts als ein fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bey dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln,
10 nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlaßenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemählde? Mit einem Zusatze von Eckel. „Ha! fährt
15 Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrißene „Lappen, voll Blut und Eiter!"[f]

*ΝΕ. Ὁρῶ κενὴν οἴκησιν, ἀνθρώπων δίχα.* 253
*ΟΔ. Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή;*
*ΝΕ. Στειπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.*
20 *ΟΔ. Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοὐδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;*
*ΝΕ. Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φαυλουργοῦ τινος*
*Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.*
*ΟΔ. Κεῖνον τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.*
*ΝΕ. Ἰού, ἰού· καὶ ταῦτα γ' ἄλλα θάλπεται*
25 *Ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.*

So wird auch beym Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

[f] *Philoct. v. 31—39.*

---

2 *zerfleischen* **bO** *zerfleischten* **Aa**. 5 *ἀπελείβετ'*] *ἀπελειβετ'* **bO** *απελειβετ* **Aa**. 10 *eine zertretene Streu* **AbO** *einer zertretenen Streu* **a**. 13 *Womit*] in **A** *Wmt* (abgekürzt für *Womit*, aber vom Setzer mißverstanden), *Weit* **a** *Wie* **bO**. 18 *τροφή*] *τρυφή* liest Welcker. 21 *φαυλουργοῦ*] l. *φλαυρουργοῦ*. 22 *ἀνδρός*] *ἀνδρος* **O** *ανδρος* **A**. 24 *Ἰού, ἰού*] *Iου, ἰου* **bO** *Ιου, Ἰου* **Aa**. 27 *zusammenverklebte* **O** *zusammen verklebten* **Aa** *zusammenverklebten* **b**. 28 *Haar* **AO** *Haare* **a**. 29 *31—39* **A**(?)**D** *31—34* **BC**.

*Squallentem barbam et concretos sanguine crines,*

(wie es Virgil ausdrückt[g]) ein eckler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beym Ovid, sich ohne Empfindung des Eckels denken?[h]

*Clamanti cutis est summos derepta per artus:*
*Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:*
*Detectique patent nervi: trepidæque sine ulla*
*Pelle micant venæ: salientia viscera possis,*
*Et perlucentes numerare in pectore fibras.*

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Eckelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabey interessiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häuffen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Eckelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drucken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzehlungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders eckeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müßen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust deßelben schließen zu laßen, wie stark jene Unlust seyn müße, bey der wir die gegenwärtige gern aus der

[g] *Aeneid. lib. II. v. 277.*
[h] *Metamorph. VI. v. 387.*

---

1 *crines*, **O**, ohne Komma **Aa**. 3 *so viel schrecklicher* **O** *soviel schrecklicher* **A**(?). 5 *Eckels denken* **CD** *Eckelsdenken* **AB**. 6 *derepta*] l. *direpta*. 9 *salientia* **CD** *salientea* **A**(?)**B**. *possis*, **bO**, ohne Komma **Aa**. 13 *interessiret* **AO**. 15 *häuffen* **ABD** *häufen* **C**. 24 *Uebel*] In **A** hier, wie auch sonst bisweilen. *U* für *Ue*. 30 *v. 387*] *v. 397* **AO**, was aber falsch ist.

Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres 255
an den Hunger abschickte:[i]

*Hanc (famem) procul ut vidit — —*
*— refert mandata deae; paulumque morata,*
5 *Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,*
*Visa tamen sensisse famem — — —*

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht: Erbarmen, und Gräul, und Eckel, kann er empfin-
10 den laßen, aber keinen Hunger. Diesen Gräul hat Ovid in dem Gemählde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bey ihm, als bey dem Kallimachus,[k] die eckelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die
15 seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

*Καὶ τὰν βῶν ἔφαγεν, τὰν Ἑστίᾳ ἔτρεφε μάτηρ,*
*Καὶ τὸν ἀεθλοφόρον καὶ τὸν πολεμήιον ἵππον,*
20 *Καὶ τὰν αἴλουρον, τὰν ἔτρεμε θηρία μικκά —* 256
*Καὶ τόθ' ὁ τῶ βασιλῆος ἐνὶ τριόδοισι καθῆστο,*
*Αἰτίζων ἀκόλως τε καὶ ἔκβολα λύματα δαιτός —*

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

25 *Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem*
*Materiam — — — — —*

[i] *Metamorph. lib. VIII. v. 809.*
[k] *Hym. in Cererem. v. 111—116.*

---

4 *deae* **O** *Deae* **A**. 5 *illuc,* **bO**, ohne Komma **Aa**. 9 *Gräul* **bO** *Graul* **A** *Greul* **a**. Die Kommata hinter *Gräul* und *Eckel* fehlen in **Aa**, stehen in **bO**. 10 *Gräul* **bO** *Graul* **A** *Gaul* **a**. 12 *Kallimachus* **bO** *Callimachus* **A** (das Komma dahinter fehlt in **Aa**, steht in **bO**), ebenso Z. 15. 14 *der Opferkuh .... die* **bO** *des Opferochsens .... den* **Aa**. 16 *herfallen, und* **bO**, ohne Komma **Aa**. *Straßen*] *Straaße* **A** *Strassen* **O**. 21 *καθῆστο,*] *καθηστο,* **A**; ohne Komma **O**. 23 *Ovid*] Met. VIII, 875. 25 *consumserat*] l. *consumpserat*. 28 *v. 111—116*] **D** *111. 116.* **ABC**. Lies: *109—112 und 115.*

*Ipse suos artus lacero divellere morsu*
*Cœpit; et infelix minuendo corpus alebat.*

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage 5 des Phineus, beym Apollonius:[l]

*Τυτθὸν δ' ἦν ἄρα δή ποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσι,*
*Πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.*
*Οὔ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἄνσχοιτο πελάσσας,*
*Οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλάμενον κέαρ εἴη.* 10
*Ἀ'λά με πικρὴ δῆτά κε δαιτὸς ἐπίσχει ἀνάγκη*
*Μίμνειν, καὶ μίμνοντα κακῇ ἐν γαστέρι θέσθαι.*

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die eckele Einfüh- 257 rung der Harpyen beym Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern 15 nur ein instehender, den sie prophezeyen: und noch dazu löset sich die ganze Prophezeyung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die eckelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der 20 Hölle setzet: sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Eckels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne selbst dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller 25 andern Beyspiele hätte seyn können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte.[m]

[l] *Argonaut. lib. II. v. 228—33.*

[m] *The Sea-Voyage, Act. III. Sc. I.* Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid 30 entzweyen seine Leute, und schaffen ein Paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmähligsten Tod vor Augen, und einer druckt gegen den 35 andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgender gestalt aus:

8 ὀδμῆς] ὀδμης **D** ὀδμης **A**(sic!)**BC**. 10 εἴ] εἰ **O** ἑι **A**. 11 δῆτά κε δαιτὸς ἐπίσχει] lies: δῆια καὶ ἄαιος ἴσχει. 20 *seinem* **O** *seinen* **A**. 21 *Hölle* **O** *Holle* **A**. 23 *die Söhne selbst* **A** *die Söhne* **O**. 35 *schmähligsten* **ABD** *schmählichsten* **C**. *druckt* **A**(?) *drückt* **O**. 36 *folgender gestalt* **A** *folgendergestalt* **O**.

**Ich komme auf die eckelhaften Gegenstände in der Mahlerey. 258 Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich**

*LAMURE. Oh, what a Tempest have I in my Stomach!*<br>
*How my empty Guts cry out! My wounds ake,*<br>
5 *Would they would bleed again, that I might get*<br>
*Something to quench my thirst.*<br>
*FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my dogs had,*<br>
*When I kept house at home! They had a storehouse,*<br>
*A storehouse of most blessed bones and crusts,*<br>
10 *Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —*<br>
*LAMURE. How now, what news?*<br>
*MORILLAR. Hast any Meat yet?*<br>
*FRANVILLE. Not a bit that I can see:*<br>
*Here be goodly quarries, but they be cruel hard*<br>
15 *To gnaw: I ha' got some mud we'll eat it with spoons,*<br>
*Very good thick mud; but it stincks damnably,*<br>
*There's old rotten trunks of trees too,*<br>
*But not a leaf nor blossom in all the island.*<br>
*LAMURE. How it looks!*<br>
20 *MORILLAR. It stincks too.*<br>
*LAMURE. It may be poison.*<br>
*FRANVILLE. Let it be any thing;*<br>
*So I can get it down. Why Man,*<br>
*Poison's a princely dish.*<br>
25 *MORILLAR. Hast thou no bisket?*<br>
*No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,*<br>
*Give me but three small crumbs.*<br>
*FRANVILLE. Not for three Kingdoms,*<br>
*If I were Master of 'em. Oh, Lamure,*<br>
30 *But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd, Man.*<br>
*LAMURE. Thou speak'st of Paradise;*<br>
*Or but the snuffs of those Healths,*<br>
*We have lewdly at midnight flang away.*<br>
*MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.*

35 Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schifschirurgus dazukömmt.

*FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What*<br>
*Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.*

---

3 *Tempest* **D** *Tempst* **ABC**. 4 *ake*] in den Works of Beaumont and Fletcher, by Henry Weber, Edinburgh 1812, Vol. VII, p. 380: *ache*. 5 *again* **bO** *aigin* **Aa**. 10 *pinches me!* —] Im Drama folgen hier 6 von L. nicht mitgetheilte Verse. 14 *but they be* **O** *but the be* **A**. 16 u. 20 *stincks* **ABC** *stinks* **D** und **Beaum.** 25 *bisket*] *biscuit* **Beaum.** 26 *crumbs* **D** *crunbs* **ABC** (aber Z. 27 richtig *crumbs*). *Here is*] *Here's* **Beaum.** *doublet*, **O**, ohne Komma **Aa**. 28 *Kingdoms*, **O**, ohne Komma **Aa**. 31 *speak'st* **bO** *speakst* **Aa**. 36 *Schifschirurgus* **ABD** *Schiffschirurgus* **C**. *dazukömmt* **A** (?) *dazu kömmt* **O**. 38 *discover'd* **bO** *discovred* **Aa**. Der Punkt hinter *us* fehlt in **Aa**, steht in **bO**.

gar keine eckelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von
259 welchen es sich von | sich selbst verstünde, daß die Mahlerey, als
schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die
eckelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbin-
260 dung der Begriffe sie auch dem Ge|sichte eckel macht. Par- 5
denone läßt in einem Gemählde von dem Begräbniße Christi
einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson
mißbilliget dieses deswegen,[n] weil Christus noch nicht so lange
todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können.
Bey der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sey es 10
dem Mahler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen,
weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon
gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier uner-
träglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die
Idee des Gestankes erwecket Eckel. Wir fliehen stinkende Orte, 15
wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Mahlerey will
das Eckelhafte, nicht des Eckelhaften wegen; sie will es, so wie

*SURGEON. I am expiring,*
*Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,*
*Here 's nothing can be meat, without a miracle.* 20
*Oh that I had my boxes and my lints now,*
*My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,*
*What dainty dishes could I make of 'em.*
*MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?*
*SURGEON. Oh would I had, Sir.* 25
*LAMURE. Or but the paper where such a cordial*
*Potion, or pills hath been entomb'd.*
*FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.*
*MORILLAR. Hast thou no searcloths left?*
*Nor any old pultesses?* 30
*FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.*
*SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.*
*FRANVILLE. Where's the great wen*
*Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?*
*That would serve now for a most princely Banquet.* 35
*SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen.*
*I flung it over-bord, Slave that I was.*
*LAMURE. A most improvident Villain.*

[n] *Richardson de la Peinture T. I. p. 74.*

---

5 *Pardenone*] l. *Pordenone.* 6 fg. *läßt in .... Christi einen* **A** *läßt, in .... Christi, einen* **O**. 14 *bloß* **A** *blos* **O**. 23 *dainty* **AD** *dainly* **BC**. 28 *glister* **bO** *glistes* **Aa**. 29 *no* **bD** *us* **Aa** *nos* **BC**. 30 *pultesses*] *poultice* **Beaum.** 31 *ministred*] *ministerd* **Beaum.**

, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu
stärk . Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen
diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Eckelhaften um
viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von
ner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann
also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen
Schrecklichen we|niger innig vermischen, als hier; sobald 261
Ueberraschung vorbey, sobald der erste gierige Blick gesät-
t, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner
nen cruden Gestalt da.

## XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kan zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Mahlerey und Poesie miteinander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beyden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine | Neugierde war, vor allen 262 Dingen des Verfaßers Meinung von dem Laokoon zu wißen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter deßelben. Wem tritt er darüber bey? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten laßen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die ab-

---

11 *Alterthums, ist* **O**, ohne Komma **Aa**. 14 *kan* **A** *kann* **O**.
17 *miteinander* **A** *mit einander* **O**. 32 *Wo ist die* **ABD** *Wo die* **C**.

solute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemählde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsetzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht 5 einmal beyde einerley Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müßen. Denn er nimt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Voll- 10 kommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

263 „Das gütige Schicksal, sagt er,[a] welches auch über die Künste „bey ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder „ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von „der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler 15 „vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden Söh- „nen, vom Agesander, Apollodorus[b] und Athanodorus aus „Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser „Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige „gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet 20 „haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet kein „Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an „seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung „alter Statuen, hat wißen wollen, daß diese Künstler in der 25 „acht und achtzigsten Olympias geblühet haben, und auf deßen

[a] Geschichte der Kunst S. 347.

[b] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß 30 sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle, Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit blos verschrieben haben.

---

4 *vorsetzliche* **A** (sic!) **O**. 7 *geblendet, so* **O** *geblendet: so* **A**. 11 *habe; aus* **bO** *habe, aus* **Aa**. 14 *Beweise*] *Beweis* **Winckelmann**. 16 *Laokoon*] *Laocoon* **W**. 17 *Athanodorus* **A** (u. **W**) *Athenodorus* **O**. 19 *und wie*] *und, wie* **W**. 24 *Werke gelebt* **A** (ein ursprünglich dastehendes Komma ist ausgestrichen), *Werke, gelebet* **O**. *haben; Maffei aber, in*] *haben: Maffei aber in* **W**. 27 *S. 347*] Werke VI, 16 Eisel.

„Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener „hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus „Schülern, für einen von unsern Künstlern genommen, und da „Polycletus in der sieben und achtzigsten Olympias geblühet, so „hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später ge- „setzet: andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabey bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei blos anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiednen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugniße des Pausanias,[c] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugniße des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabey gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beyfügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müßen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniß, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelaßen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder

[c] *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας — οὗτοι δὲ Ἀρκάδες εἰσὶν ἐκ Κλείτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.*

---

1 *Richardson, nachgeschrieben* **O** (und **W.**), ohne Komma **Aa**. 2 *glaube, einen* **bO**, ohne Komma **Aa**. 5 *vermeinten*] *vermeynten* **W**. 6 *haben.*] Punkt fehlt in **A**. 8 *läßt* **O** *laßt A*. 14 *des Agesander* **bBD** *des Agesanders* **AaC**. *Polydorus, unmöglich* **bO**, ohne Komma **Aa**. 15 *können* **O** *konnen* **A**. 16 *ihrem* **bO** *ihren* **Aa**. *verschiednen* **A**(?) *verschiedenen* **O**. 22 *Maffei, durch* **bO**, ohne Komma **Aa**. 28 *Δα-μίας*] l. *Δαμέας*. 29 *cap. 9*] L. X, 9, 8.

nicht. Er erkennet, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viele von den *argutiis,*[d] die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor deßelben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter 5 seyn kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefehr aus seiner Zeit seyn müße? daß er unmöglich ein weit späteres Werk seyn könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald 10 wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon 266 die glückliche Frucht des Wettei|fers seyn können, welchen die verschwendrische Pracht der ersten Kayser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines 15 Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes seyn? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, 20 und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müßen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu seyn achtet? 25

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wißen wollen: so bekenne ich, daß ich für 30

[d] *Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.*

---

1 *erkennet, ohne Zweifel, in* **bO**; die Kommata fehlen in **A**, in **a** steht nur *erkennet in.* 7 *ungefehr* **ABD** *ungefähr* **C**. 10 *emporhob* **A** *empor hob* **O**. 13 *verschwendrische* **A** *verschwenderische* **O**. 22 *den Kenner* **AO** *der Kenner* **a** *dem Kenner* **b**, wohl nur aus Versehn. 23 *eben sowohl* **O** *eben so wohl* **A**(?). 31 *sect. 19*] § 65.

das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darinn zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in 267 der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, 5 etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung nahmhaft gemacht: so führt er folgender Gestalt fort:[o] *Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero arti-* 10 *ficum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et* 15 *Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippæ Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus pro-* 20 *bantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.*

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet 268 werden, ist Diogenes von Athen derjenige, deßen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des 25 Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwider- 30 sprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: *Palatinas*

[o] *Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.*

---

4 *Scopas, etwas* **O**, ohne Komma **Aa**. 8 *Nec*] l. *Nec deinde.* 12 *praeponendum*] l. *praeferendum.* 13 *et*] l. *ac.* 17 *Polydectes*] l. *Polydeuces*; ebenso Z. 28. 19 *Caryatides in columnis templi ejus*] l. *in columnis templi eius Caryatides.* 25 *ausgezieret; er* **bO** *ausgezieret, er* **Aa**. 27 *denke, man* **O**, ohne Komma **Aa**. 31 *sect. 4*] § 37 sqq.

*domus Cæsarum replevere probatissimis signis.* Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Palläste der Kayser angefüllet gewesen? In dem Verstande nehmlich, daß die Kayser sie überall zusammensuchen, und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen laßen? Gewiß 5 nicht. Sondern sie müßen ihre Werke ausdrücklich für diese Palläste der Kayser gearbeitet, sie müßen zu den Zeiten dieser Kayser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Grie- 10 chenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken | 269 uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bey ihm vor,[f] allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet 15 die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sahe, *ἄγαλμα ἀρχαῖον*, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebet, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher 20 Art werden die Kayser gewiß nicht ihre Palläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Mahler gleiches Namens sey, deßen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlich- 25 keit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaysern gelebet, deren Palläste sie mit ihren treff- 30 lichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch den-270 jenigen | Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen

[f] *Baeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.*

---

2 *vortrefflichen* **ABD** *vortreflichen* **C**; ebenso 30 *trefflichen* **ABD** *treflichen* **C**. 4 *zusammensuchen* **A**(?) *zusammen suchen* **O**; das Komma dahinter **bO**, fehlt in **Aa**. 14 *vor, allein* **bO**, ohne Komma **Aa**. 24 *an einer andern Stelle*] vgl. XXXV, 139. 33 *p. 778*] **O** *p. 478* **A**, aber jene Zahl ist die richtige.

Plinius auf jene durch ein *Similiter* übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, 5 dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses *Similiter* nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf 10 einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister, miteinander gemein gehabt hätten. Plinius rede nehmlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner 15 sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre: (*quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt*) so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachläßiget worden. Dieses sey den 20 Meistern des Laokoons, dieses sey so manchen | andern Meistern 271 wiederfahren, welche die Kayser für ihre Palläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen 25 wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älterern reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich 30 gearbeiteter Jupiter in Rom war.[g] Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älterern Werken, die mehr als einen

[g] *Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.*

---

8 *Similiter* **bO** *similiter* **Aa**. 11 *Meister, miteinander* **bO**, ohne Komma **Aa**. 13 *gearbeitet, und* **bO**, ohne Komma **Aa**. 16 *nennen, zu* **O**, ohne Komma **Aa**. 26 *älterern* **A** *älteren* **O**; ebenso 31: *älterern* **A** *ältern* **O**. 28 *Kalliteles* **O** *Calliteles* **A**. *Timokles* **O** *Timocles* **A**. 32 *sect. 4*] § 35.

Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne.[h] Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrschein- 5 licher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären laßen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter 272 den ersten Kaysern | geblühet haben, gewiß in einem sehr hohem Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzet, gearbeitet, hätte der Laokoon 10 selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (*opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo*) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder 15 wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar 20 nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt,[i] die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, *quemcunque alium locum nobilitatura. Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni offi-* 25 *ciorum negotiorumque acervi omnis a contemplatione talium ab-* 273 *ducunt; quoniam | otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.*

[h] Geschichte der Kunst Th. II. S. 331.
[i] *Plinius l. c. p. 727.* 30

---

4 *einschränken* **ACD** *einschrenken* **B.** 8 *hohem* **AB** *hohen* **CD.** 10 *gearbeitet, hätte* **A** *gearbeitet; hätte* **O.** 16 *Griechenland eben* **A** *Griechenland, eben* **O.** 17 *Laokoon, zu* **bO,** ohne Komma **Aa.** 19 *im Verborgenen* **O** *in Verborgenen* **A.** 25 *magnitudo*] l. *multitudo. eam obliterat, ac magni officiorum*] l. *etiam oblitteratio ac magis officiorum.* 26 *talium*] l. *tamen.* 27 *silentio apta admiratio talis est*] l. *silentio talis admiratio est.* 29 *Th. II S. 331*] Werke V, 357. 30 *l. c.*] § 26 sq.

D nigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine hahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, s ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir Muthmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen rften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler aus- en ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, erlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem nen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die ein- Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm an- ?[k] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, aß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Ge- macke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes ck als | Laokoon, vollkommen angemeßen:[1] *ut fuit acris ve- nentiæ sic quoque spectari monumenta sua voluit.* Doch da s Cabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon n dem Pallaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beysammengewesen zu seyn scheinet: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

274

[k] *Ad ver. 7. lib. II. Aeneid.* und besonders *ad ver. 183. lib. XI.* Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.
[1] *Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.*

---

1 *Gruppe Laokoon*] Nach Grosse's Vermuthung ursprünglich *Gruppe des Laokoon.* 5 *könnten* **bO** *können* **Aa**. 8 *Dichter*, *und* **bO**, ohne Komma **Aa**. *sogar* **ABD** *so gar* **C**. 10 *Gedicht, können* **bO**, ohne Komma **Aa**. 18 *Pollio zu* **A** *Pollio, zu* **O**. 20 *beysammengewesen* **A** *beysammen gewesen* **O**. 27 *sect. 4*] § 33.

## XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaysern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht seyn können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese:[a]

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal „Alexander Albani, im Jahr 1717, in einem | großen Gewölbe, „welches im Meere versunken lag, eine Base entdecket, welche „von schwarz gräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, „in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich „folgende Inschrift:

*ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ*
*ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ*

„Athanodorus des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es ge„macht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn „am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apol„lodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn dieser Athano„dorus kann kein anderer seyn, als der, welchen Plinius nennet. „Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der „Kunst, als nur allein drey, wie Plinius will, gefunden haben, „auf welche die Künstler das Wort, Gemacht, in vollendeter „und bestimmter Zeit gesetzet, nemlich *ἐποίησε, fecit:* er be„richtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in „unbestimmter Zeit ausgedrücket, *ἐποίει, faciebat.*"

Darinn wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der

[a] Geschichte der Kunst Th. II. S. 347.

---

7 *Albani, im Jahr 1717,* **O**; die Kommata fehlen in **Aa** und bei **Winckelmann**. *Gewölbe* **O** *Gewolbe* **A**. 8 *Base* **ABC** *Vase* **D**; bei **W**. folgt noch *einer Statue.* 9 *schwarz gräulichem*] *schwarzgräulichem* **W**. 10 *war; auf*] *war: auf* **W**. 12 Von der Inschrift sind die Buchstaben *ΝΔΡΟ* bei **W**., als nicht gut erhalten, durch Punkte wiedergegeben. 21 *Wort, Gemacht, in*] *Wort „Gemacht" in* **W**. 26 *Athanodorus* **CD** *Athenodorus* **AB**. 27 *Th. II. S. 347*] Werke IV, 18.

Athenodorus seyn könne, deßen Plinius unter den Meistern des Laokoons ge|denket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sey, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.[b]

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drey Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit, (anstatt des *ἐποίει*, durch *ἐποίησε*) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus *Κλεομένης—ἐποίησε* gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, *Ἀρχέλαος | ἐποίησε*? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, *Σαλπίων ἐποίησε*?[c] u. s. w.

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weis dieses beßer als „ich? Aber, wird er hinzu setzen, desto schlimmer für den „Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfterer widersprochen; „es ist um so gewißer widerlegt."

b *Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.*

c Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beym Mar. Gudius, (*ad Phaedri fab. 1. lib. V.*) und ziehe zugleich die Berichtigung deßelben vom Gronov (*Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.*) zu Rathe.

---

2 *Athanodorus und Athenodorus* **D** *Athenadorus und Athenodorus* **Aa** *Athanadorus und Athenodorus* **b** *Athenadorus und Athanodorus* **B**. *Athenodorus und Athanodorus* **C**. 21 *Σαλπίων*] *Σαλπιων* **O** *Σαλπιον* **A**. 24 *hinzu setzen* **A** *hinzusetzen* **O**. 27 *sect. 4*] § 34. 28 *beym* **bO** *bey* **Aa**. 29 *fab. 1 lib. V*] *fab. 5 lib. 1.* **AO**, was falsch ist; siehe Fragmente D 10 und Phaedri fab. libri V, ed. P. Burmann, Lugd. Bat. 1745 p. 112 sq. 30 *Praef. ad Tom. IX*] p. 7. *Antiqu. Graec.* **bO** *Graec. Antiqu.* **Aa**.

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius
mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die
angeführten Beyspiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern
blos das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben
hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß 5
die ganze Stelle anführen. Plinius will, in seiner Zueig-
nungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Beschei-
denheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weis,
wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet
ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bey den 10
Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel,
278 (*inscriptiones, propter* | *quas vadimonium deseri possit*) er sich
vorher ein wenig aufgehalten, und sagt:[d] *Et ne in totum videar
Græcos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique
conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa* 15
*quoque quæ mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse:
ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam
inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varie-
tates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo
quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum* 20
*verecundiæ illud est, quod omnia opera tanquam novissima
inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius,
ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quæ
suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem
auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea.* Ich 25
bitte auf die Worte des Plinius, *pingendi fingendique conditori-
bus,* aufmerksam zu seyn. Plinius sagt nicht, daß die Gewohn-
heit in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu be-
kennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen
279 Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß | nur die 30
ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, *pin-*

[d] *Libr. I. p. 5. Edit. Hard.*

---

6 *will, in* **A** *will in* **O**. 7 *Titus* **bO** *Vespasian* **Aa**. 10 *einer solchen* **ABD** *in einer solchen* **C**. 11 *vielversprechende* **ABC** *viel versprechende* **D**. 12 *inscriptiones, propter* **bO**, ohne Komma **Aa**. 13 *vorher ein wenig* **A** *ein wenig* **O**. 14 *nos*] l. *mox*. 17 *aut* **bO** *et* **Aa**. 23 *absolute* **AD** *absoluta* **BC**. 32 *p. 5*] praef. § 24 u. 26 sq.

*gendi fingendique conditores*, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in
5 den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drey Künstler des Laokoons, ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann dem ohngeachtet wahr seyn, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drey
10 Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nehmlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen, Zeitverwandte des
15 Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drey gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete
20 Zeit von | ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Pli- 280
nius diese drey Werke selbst nahmhaft gemacht hat;[c] | so kann 281

[c] Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: *quae suis locis reddam* — Wenn er es aber nicht gänzlich vergeßen, so hat er es doch sehr im Vorbeygehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach
25 einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet: (*Lib. XXXV. sect. 39*) *Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνέκαυσεν: quod profectò non fecisset, nisi encaustica inventa:* so ist es offenbar, daß er dieses *ἐνέκαυσεν* zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken
30 dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu laßen. Die andern zwey Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: *Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem,*

---

8 *dem ohngeachtet* **A** *demohngeachtet* **O**. 9 *daß, wie* **bO**, ohne Komma **Aa**. 11 *nehmlich* **AC** *nemlich* **BD**. 14 *Gehülfen, Zeitverwandte* **bO**, ohne Komma **Aa**. 16 *schließen;*] *schließen:* **A** *schliessen:* **a** *schliessen;* **bO**. 18 *Classe* **AO**. 21 *nahmhaft* **A** *namhaft* **O**. 23 *reddam —* **A**; der Gedankenstrich fehlt in **O**, dafür ein Punkt. 26 *sect. 39*] § 122. *Lysippus*] l. *Clasippus*. *ἐνέκαυσεν*] l. *ἐνέκαεν*. 32 *einfließen* **A** *einflüssen* **BD** *einfliessen* **C**. *Art findet* **A** *Art, findet* **O**.

Athenodorus, von dem keines dieser drey Werke ist, und der
282 sich dem ohngeachtet auf seinen | Werken der vollendeten Zeit

*palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis dif-* 5
*ferentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10)* Hier werden zwey verschiedne Gemählde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen laßen. Das zweyte ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bey diesem 10
finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; *cujus supra caput tabula bigae dependet.* Was heißt das? Ueber deßen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweyspänniger Wagen gemahlt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten 15
geben kann. Also war auf das Hauptgemählde noch ein anderes kleineres Gemählde gehangen? Und beyde waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwey Gemählde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? *Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen* 20
*in hunc modum: Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae.* Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte blos bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des 25
*γράφειν*, *ἐγκαίειν* gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen: *Nicias scripsit se inussisse?* Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen seyn, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemählde einreden laßen, deren eines 30
über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte *cujus supra caput tabula bigae dependet*, können also nicht anders als verfälscht seyn. *Tabula bigae*, ein Gemählde worauf ein zweyspänniger Wagen gemahlet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von *bigae* braucht. Und was für ein zweyspänniger Wagen? 35
Etwan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemählde in Ansehung deßen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemählde gehört hätte? Das kann nicht seyn; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweyspännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (*Schmidius in Prol. ad Nemeo-* 40
*nicas, p. 2.*) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt

---

4 *inussisse* **CD** *inusisse* **A**(sic!) *iunsisse* **B**. 7 *sect. 10*] § 27 sq. *verschiedne* **A** *verschiedene* **O**. 21 *ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ;* **bO**, ohne Semikolon **Aa**. *adeo e* **bO** *adeo et* **Aa**. 22 *Titum, duo* **bO**, ohne Komma **Aa**. 26 *ἐγκαίειν*] *ἐνκαιειν* **AO**. 27 *müssen* **AO**. *inussisse* **CD** *inusisse* **AB**; dahinter in **Aa** die Worte: *Der Infinitivus hat ja nur Ein Praeteritum.*; dieselben sind aber in **a** von L. ausgestrichen worden. 33 *Gemählde worauf* **A** *Gemählde, worauf* **O**. *zweyspänniger* **O** *zweyspäniger* **A**. 40 *Schmidius*] Siehe Pindari carm., opera Erasmi Schmidii, s. l. 1616.

bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus seyn, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz; ich glaube, es ließe sich, als ein sehr zuverläßiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποίησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaysern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athanodorus nicht ausgeschloßen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter seyn! Doch protestire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz.

des *bigae* vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine *πτυχιον*. Wir wißen nehmlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beym Zenobius, (*conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7*) daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemählde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß *πτυχιον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, *tabula, tabella*, erkläret; und das *tabula* kam endlich mit in den Text. Aus *πτυχιον* ward *bigae*, und so entstand das *tabula bigae*. Nichts kann zu dem Folgenden beßer passen, als dieses *πτυχιον*; denn das folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: *cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse.* Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbeßern können, was man verfälscht zu seyn beweisen kan? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlaße das erste einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurückzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemählde des Nicias redet, deßen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweyte Gemählde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weis ich nicht. Wenn ich es bey einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bey dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen seyn. Aber es soll bey dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bey diesem weis ich es nicht zu finden.

---

4 *sich, als* **A** *sich als* **O**. 5 *angeben* **bO** *festsetzen* **Aa**. 10 *Athanodorus*] *Athenadorus* **Ab** *Athanadorus* **a** *Athenodorus* **O**. Doch muß *Athanodorus* geschrieben werden, da hier wie oben S. 334 der Künstler der Inschrift gemeint ist. 13 *im voraus* **O** *in voraus* **A**(?). 19 *Gemählde, oder* **bO**, ohne Komma **Aa**. 21 *Glosse* **AO**. 24 *beßer passen* **Ab**(sic!)**O**; in **a** verdr. *paſſen*. 28 *kan* **A** *kann* **O**. 30 *erste* **A** *erstere* **O**. 31 *zurückzukommen* **A**(?)· *zurück zu kommen* **O**.

Wenn alle Künstler, welche *ἐποίησε* gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des *ἐποίει* bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich beseßen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

## XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen seyn. Aber ich finde nichts dergleichen bey ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das seyn, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann,[a] machen aus dieser Statue „einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer „Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des be„rühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber „ohne genugsame Betrachtung des Standes, worinn dergleichen „Figur will gesetzt seyn. Denn derjenige, welcher etwas werfen „will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und „indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem | näch„sten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das „Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworffen, und ruhet „auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts

[a] Geschichte der Kunst. Th. II. S. 394.

13 *zuvorgekommen* **A** *zuvor gekommen* **O**. 18 *Discobolus* **O** *Discobulos* **A** (sic!). 19 *Meinung*] *Meynung* **Winckelm**. 21 *worinn*] *worinnen* **W**. 23 *hinterwärts*] *hinterwerts* **W**; ebenso Z. 27. *zurückziehen*] *zurück ziehen* **W**. 26 *vorwärts*] *vorwerts* **W**. *geworffen* **ABD** *geworfen* **CW**. *ruhet*] *ruht* **W**. 28 *Th. II S. 394*] Werke VI, 228.

„auf das äußerste ausgestrecket. Der rechte Arm ist neu, und
an hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben;
uf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde,
welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und
die Augen aufwerts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit
em Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren
„scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für
„eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem
gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat: denn
echtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den
riechen vermuthlich niemals wiederfahren: und dieses Werk
scheinet älter als die Einführung der Fechter unter den Grie-
„chen zu seyn."

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bey einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen | bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beyfallen, der vollkommen in dieser nehmlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nehmlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldhern.[b] *Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in prœlio, quod apud Thebas fecit, quum Bœotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriæ fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque iam incurrentes tuba*

b *Cap. I.*

2 *in die Hand*] *in der Hand* **W**. 5 *aufwerts* **ABDW** *aufwärts* **C**. 6 *her kommt* **bOW** *herkommt* **Aa**. 9 *gemacht*] *gemachet* **W**. *denn Fechtern* **W** *den Fechtern* **AO**, was gewiß nur Versehen ist. 12 *älter als*] *älter, als* **W**. 15 *Discobolus* **O** *Discobulus* **Aa**. 20 *völlige* **O** *vollige* **A**. 28 *victoriae*] l. *victoria*.

*revocavit. Hoc usque eo tota Græcia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quæ publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athlethæ, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.* 5

287 Ich weis es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beyfall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nehmliche zu seyn, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworffene Lanze, *projecta hasta,* ist 10 beyden gemein, aber das *obnixo genu scuto* erklären die Ausleger durch *obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum:* Chabrias wieß seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Kniee gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, 15 wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte *obnixo genu scuto* nicht zusammen gehörten, und man *obnixo genu* besonders, und *scuto* besonders, oder mit dem darauf folgendem *projectaque hasta* zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen 20 als möglich. Die Statue ist ein Soldat, *qui obnixo genu,*[c] *scuto*

[c] So sagt Statius *obnixa pectora* (*Thebaid. lib. VI. v. 863*)
— — — — *rumpunt obnixa furentes*
*Pectora*

---

5 *in quibus*] l. *cum* (*quomodo*, Nipperdey). 6 *weis es*, *man* **O** *weis es*: *man* **Aa**. 10 *vorgeworffene* **ABD** *vorgeworfene* **C**. 13 *wieß* **bO** *wies* **Aa**. *Kniee* **O** *Knie* **Aa**. 17 *man* **AbO**, in **a** verdr. *wann.* 18 *und scuto besonders*, *oder etc.* **bO**. In **A** stand zuerst nur: *und scuto besonders lesen müßte*; dann ist *besonders* ausgestrichen und darüber geschrieben: *mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen.* Daher in **a**: *und scuto mit dem etc.* *folgendem* **bBD** *folgenden* **AaC**. 19 *müßte* **bO** *müßten* **Aa**. 20 *Komma,*] in **A** steht *Komma dazwischen*, doch ist *dazwischen* wieder ausgestrichen. 21 *genu*, *scuto projectaque hasta impetum hostis excipit* **bO** *genu*, *impetum hostis scuto projectaque hasta excipit* **Aa**. 22 Anm. [c] ist in **a** nicht corrigirt und enthält viel Druckfehler. *v. 863*] l. *v. 866*. 23 *obnixa* **ACD** *obnexa* **B**. 24 *Pectora*] dahinter Punkt in **O**, nicht in **A**.

*projectaque hasta impetum hostis excipit;* sie zeigt was Chabrias
thut, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich
fehle, beweiset das dem | *projecta* angehängte *que*, welches, wenn 288
*obnixo genu scuto* zusammen gehörten, überflüßig seyn würde,
wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglaßen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme,
stimmt die Form der Buchstaben in der daraufbefindlichen
Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winkelmann
selbst hat aus derselben geschloßen, daß es die älteste
10 von den gegenwärtigen Statuen in Rom sey, auf welchen sich
der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlaße
ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran
bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte
er sie seines Beyfalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln,
15 ein beßeres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die
klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese
hinwiederum aus jenen aufklären laßen, als in dem ganzen Folianten
des Spence zu finden ist.

## XXIX.

Bey der unermeßlichen Belesenheit, bey den ausgebreitesten 289
20 feinsten Kenntnißen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann
an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht
der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die
Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder
mit einer gleichsam vorsetzlichen Nachläßigkeit behandelten,
25 oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

welches der alte Glossator des Barths durch *summa vi contra nitentia* erklärt.
So sagt Ovid (*Halievt. v. 12*) *obnixa fronte*, wenn er von der
Meerbramse (*Scaro*) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit
dem Schwanze durch die Reisen zu arbeiten sucht:

30 *Non audet radiis obnixa occurrere fronte.*

---

3 *welches, wenn* **bO**, ohne Komma **Aa**. 6 *sonach* **O** *so nach* **A**.
7 *daraufbefindlichen* **A** *darauf befindlichen* **O**. 16 *klassischen* **O** *Klassischen*
oder *Classischen* **A**(?). 23 *Hauptsache* **bO** *Hauptsachen* **Aa**.
25 *besten fremden Hand* **bO** *besten Hand* **Aa**. 26 *Glossator* **AO**.
27 *v. 12*] *v. 11* **AO**.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bey der ersten flüchtigen Lectüre, auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewiße Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie 5 nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der Griechischen Kunstwerke, ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den 10 Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen 290 aus ihnen auf die Mahlerey an, die an ihrem Orte von | nichts weniger als von der Mahlerey handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst, eben so wenig wie in der 15 Poesie erreichen laße, daß sowohl Dichter als Mahler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß mögliche wählen müße: so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahr„heit, welche Longin von einem Mahler im Gegensatze des Un„glaublichen bey dem Dichter fodert, kann hiermit sehr wohl 20 „bestehen." Allein dieser Zusatz wäre beßer weggeblieben; denn er zeiget die zwey größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und 25 Mahlerey. *Ὡς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἡ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian:[a] *οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις,*

[a] *Περὶ Ὕψους τμῆμα ιδ' Edit. T. Fabri. p. 36. 39.*

---

2 *ein jeder* **bO** *jeder andere* **Aa**. 7 *Schon in seinen* **bO** *In seinen* **Aa**. *Griechischen* **ABD** *griechischen* **C**. 17 *mögliche* **D** *möglich* **AB** *Mögliche* **C**. 18 *müße* **ABD** *müsse* **C**. *die Möglichkeit u. s. w.*] Vgl. Erläuterung der Gedanken über d. Nachahm. etc., 2. Aufl., Leipz. u. Dresd. 1756, S. 133. (Werke I, 157.) *Wahrheit, welche* **bO**, ohne Komma **Aa**. 20 *fodert*] *fordert* **W**. 23 *ohne Grund ist* **bO** *ist ohne Grund* **Aa**. 28 *ἴκπλιξις*] *ἐκπλήξις* **bO** *ἐμπλήξις* **Aa**. *ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια*] l. *ἐνάργεια, τῆς δ' ἐν λόγοις ἔκπληξις*. 29 *τμῆμα ιδ'*] sect. 15, 2 u. 8.

ι . όγοις ἐνάργεια. Und wiederum: *Οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ ρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, εντῃ τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν· τῆς δε ῥητορικῆς φαντα- κάλλιστον ἀεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐναληθές.* Nur Junius 291 „ anstatt der Beredsamkeit, die Mahlerey hier unter; und nm war es, nicht bey dem Longin, wo Herr Winkelmann n hatte:[b] *Præsertim cum Poeticæ phantasiæ finis sit ις, Pictoriæ vero ἐνάργεια. Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ιαῖς, ut loquitur idem Longinus,* u. s. w. Sehr wohl; Lon- Vorte, aber nicht Longins Sinn!

folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen „Alle Handlungen, sagt er,[c] und Stellungen der griechi- n Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht be- nnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in en Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten." lten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und eicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[d] *Τούτῳ παρά-* 20 *κειται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παθητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεό- δωρος παρένθυρσον ἐκάλει· ἔστι δὲ πάθος ἄκαιρον | καὶ κενὸν,* 292 *ἔνθα μὴ δεῖ πάθους· ἢ ἄμετρον, ἔνθα μετρίου δεῖ.* Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Mahlerey übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt 25 es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle, ist Parenthyrsus. In der Mahlerey aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so 30 wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrich-

[b] *De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.*
[c] Von der Nachahmung der griech. Werke etc. S. 23.
[d] *Τμῆμα β.*

---

7 *finis sit* **Ab₂** (d. h. Correctur im zweiten Abzuge, der für diese letzten Seiten noch vorhanden ist) **O** *finissit* **a**. 8 *vero* **A** *vero*, **O**. 29 *so wohl* **AC** *sowohl* **BD**. 30 *entschuldigt* **ABC** *entschuldiget* **D**. 33 *S. 23*] Werke I, 32. 34 *Τμῆμα β*] sect. 3, 5.

tigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden
seyn, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den
Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen.
Z. E. Wenn er durch Beyspiele zeigen will, daß bey den Griechen
alles Vorzügliche in allerley Kunst und Arbeit besonders ge- 5
schätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache
zur Verewigung seines Namens gelangēn können: so führet er
unter andern auch dieses an:[e] „Wir wißen den Namen eines
293 „Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschaalen; ¦ er
„hieß Parthenius." Herr Winkelmann muß die Worte des Ju- 10
venals, auf die er sich deßfalls beruft, *Lances Parthenio factas,*
nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er
den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der
Zweydeutigkeit des Wortes *lanx* haben verführen laßen, sondern
sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der 15
Dichter nicht Wagen oder Wageschaalen, sondern Teller und
Schüßeln meine. Juvenal rühmt nehmlich den Catullus, daß er
es bey einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber ge-
macht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon
zu bringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werffen 20
laßen, um nicht mit samt dem Schiffe unter zu gehen. Diese
kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter andern:

*Ille nec argentum dubitabat mittere, lances*
*Parthenio factas, urnæ cratera capacem*
*Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.* 25
*Adde et bascaudas et mille escaria, multum*
*Cælati, biberet quo callidus emtor Olynthi.*

*Lances*, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkeßeln
stehen, was können es anders seyn, als Teller und Schüsseln?
Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes 30
294 silbernes Eßgeschirr, ¦ unter welchen sich auch Teller von ge-

[e] Geschichte der Kunst. Th. I. S. 136.

---

32 *Kunst bloß* **A** *Kunst, bloß* **O**. 9 *Wagen, oder Wageschaalen* **bO** *Waagen, oder Waageschaalen* **Aa** (ebenso Z. 16), *Wagen, oder Waage-Schaalen* **Winck.** 11 *deßfalls* **A** *desfalls* **O**. 18 *Biber* **b₂O** *Bieber* **Aa**. 20 *werffen* **ABD** *werfen* **C** (ebenso S. 346 Z. 1). 22 *unter andern*] Sat. XII, 43. 27 *biberet*] l. *biberat*. 29 *Schüsseln* **A**(sic!) **O**. 31 *welchen* **ABC** *welchem* **D**. 32 *Th. I. S. 136*] Werke IV, 33.

triebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werffen laßen. *Parthenius,* sagt der alte Scholiast, *cælatoris nomen.* Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hin-usetzt: *sculptor, de quo Plinius,* so muß er dieses wohl nur f gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht her genommen haben, wohin er seine Leser verweist: aus dem ben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beylegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:[f] *Ἀπέδωκε δὲ χάριν καὶ Τυχίῳ τῷ σκυτεῖ, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῳ Νέῳ τείχει, προσελθόντα πρὸς τὸ | σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταζεύξας ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖςδε.*

*Αἴας δ' ἔγγυθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠΰτε πύργον,*
*Χάλκεον, ἑπταβόειον, ὃ οἱ Τύχιος κάμε τεύχων*
*Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος, Ὕλῃ ἔνι οἴκια ναίων.*

Es ist also grade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will: der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergeßen, daß der Dichter die Freyheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

[f] *Herodotus de Vita Homeri. p. 756. Edit. Wessel.*

---

4 *de quo* **ACD** *de que* **B**. 10 *verweist* **A** *verweiset* **O**. 12 *in welchen* **AD** *in welcher* **BC**. 19 *Ἰλιάδι*] VII, 219. *τοῖςδε*] *τοιςδε* **AD** *τοις δε* **BC**. 20 *πύργον,*] ohne Komma **Aa**, hinzugefügt von **b₂**. 21 *οἱ* **ACD** *ὁι* **B**. 27 *unterzuschieben.*] Dahinter folgt ein Absatz, der wieder ausgestrichen ist und fast wörtlich enthält, was in den Werken XI, 122 (145) als Bemerkung zu Winckelmann I, 391 über den Cupido des Praxiteles mitgetheilt ist; vgl. XIII, 2, 343 ed. Hempel. 28 *p. 756*] § 26.

Verschiedene andere kleine Fehler, sind bloße Fehler des Gedächtnißes, oder betreffen Dinge, die er nur als beyläuffige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sey, 5 in welcher er ihn gemahlt.[g]

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.[h]

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.[i]

[g] Gesch. der Kunst. Th. I. S. 167. *Plinius lib. XXXV. sect. 36.* 10 *Athenaeus lib. XII. p. 543.* .

[h] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 353. *Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.*

[i] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 328: „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias 15 auf." Die Zeit ist ungefehr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sey, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vier und achtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit 20 dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverläßig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicher Weise, Triptolemus gewesen. Plinius redet nehmlich (*Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hardu.*) von 25 der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schließt: *Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:* 30

*Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.*

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche deßelben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundel'schen Denkmäler einstimmig

---

1 *Fehler, sind* **bO** *Fehler in des H. Winkelmanns Geschichte der Kunst sind* **Aa**. 2 *beyläuffige* **ABD** *beyläufige* **C**. 4 *Herkules, und* **b₂O**, ohne Komma **Aa**. 10 *Th. I. S. 167*] *Th. I. S. 176* **AO**, was aber falsch ist. Vgl. Werke IV, 189. *sect. 36*] § 72. 12 *Th. II S. 353*] Werke VI, 52; der Irrthum ist in den spätern Ausgaben berichtigt. *sect. 4*] § 35. 14 *Th. II S. 328*] Werke V, 346. 16 *ist ungefehr richtig* **bO** *ist richtig* **Aa**. 24 *Weise*, **O**, ohne Komma **A**. 25 *Libr. XVIII* **CD** *Libr. VIII* **AB**, was falsch ist. *sect. 12*] § 65. *Hardu.* **A** *Hard.* **O**. 26 *verschiednen Güte* **AD** *verschiedenen Güte* **BC**. *Getreides* **bO** *Getreydes* **Aa**. 29 *Italicum* **AD** *italicum* **BC**. 31 *canêre* **bO** *canere* **Aa**.

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen 297
Haufen zu tragen. Tadelsucht | könnte es zwar nicht scheinen; 298

in die sieben und siebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche
Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl
5 anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des
Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen.
Alexander starb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundert und
fünf und vierzig Jahr betragen sechs und dreyßig Olympiaden und ein
Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt sieben und siebzig.
10 In die sieben und siebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des
Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise,
in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel deßelben fällt:
so ist der Schluß ganz natürlich, daß beyde Trauerspiele eines sind.
Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit, die ganze Helfte des Kapitels
15 seiner *Miscellaneorum* (*XVIII. lib. III.* eben daßelbe, welches Herr
Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in
der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbeßern will, den Archon
Aphepsion, in Demotion, oder ἀνώνυμος zu verwandeln. Er hätte aus
dem dritten Jahr der 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen
20 dürffen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres
von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öftrer, Aphepsion,
als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus,
Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichniße
der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen
25 Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius.
Plutarchus aber nennet ihn auf beyde Weise; im Leben des Theseus
Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, *Aphepsionem et Phaedonem Archontas
fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter.*
30 (*Exercit. p. 452*) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich,
hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der
Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfließen laßen. „Die schönsten jungen Leute, tanzten unbekleidet auf
dem Theater und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der
35 in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater
hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem
Salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern
aber bekleidet (*Athen. lib. I. p. m. 20*). Sophokles war nehmlich unter

---

3 *siebzigste* **ACD** *siebzigsten* **B**, ebenso Z. 10. 14 *Helfte* **ABD** *Hälfte* **C**. 15 *Miscellaneorum*] Sam. Petiti Miscell. libri novem, Paris 1530 p. 172. *daßelbe*, *welches* **b₂O**, ohne Komma **Aa**. 20 *dürffen* **A** *dürfen* **O**. 22 *Diodorus Siculus*] XI, 63. 23 *Dionysius Halicarnasseus*] IX, 18. 24 *die Arundelschen Marmor*] vgl. Marm. Par. ep. 56. 25 *Diogenes Laertius*] II, 44. 26 *Theseus*] cap. 36. 27 *Cimons*] c. 8. 28 *Aphepsionem*] doch steht in Jac. Palmerii exercitationes in optimos fere auctores Graecos, Lugd. Bat. 1668 l. l. *Apsephionem.* 32 *S. 8*] Werke I, 15. 33 *jungen* **OW** *junge* **A**. 35 *seiner* **O** *sein.* **A**. *gab.*] *machte* **W**.

aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insul war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drey Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation zu versammeln 5 beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel gebohren.

Ende des ersten Theiles.

---

2 *Krokylegmus*] so erst im 2. Abzuge corrigirt und darnach in **O**; *Krokolismus* **Ab** sic!) *Krobotismus* **a**. 4 *Insul* **ABD** *Insel* **C**. *Muse, alle* **bO**, ohne Komma **Aa**. 7 *an dem Tage* **A** *an eben dem Tage* **O**. *Sieges, auf* **bO**, ohne Komma **Aa**. 9 *Ende des ersten Theiles* **AB**; fehlt in **CD**.



# Entwürfe,
# Notizen und Collectanea

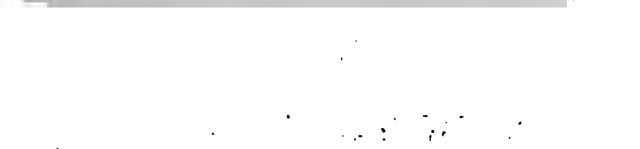
zum

# Laokoon

aus

Lessings handschriftlichem Nachlasse.





# A.

# Entwürfe zum Laokoon.

## 1.

Hempel Bd. VI 268 No. 5 a. und b.

a.[1]

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Mahlerey ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüßen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüße haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, in der Mahlerey durch die Allegoristerey geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, was sie mahlen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, ob und was für Gedanken sie mahlen müße.

Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beyder in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beydes sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der

---

[1] Vgl. hiermit Abschn. XVI und unten A 2, II—IV. A 4, 2. Abschn., IV. V.

**Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedne Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.**

**Die Mahlerey brauchet Figuren und Farben in dem Raume.**

**Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.**

**Jener Zeichen sind natürlich, dieser ihre sind willkührlich. Und dieses sind die beyden Quellen aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.**

**Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper, und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Mahlerey.**

**Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.**

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden und so nach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann der Mahler auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müßen gewißen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper seyen, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Mahlerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen,[1] aus welchem das vorhergehende und vergangene am begreiflichsten wird.

---

[1] wehlen, **H** (d. h. Lessings Original-Handschrift).

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Mahler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müßen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Mahler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigenthümlichen Vorrechte seiner Kunst, und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken nicht, so müßen die Wirkungen einer Kunst, welche jene braucht unendlich geschwinder und lebhafter seyn, als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

*Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos*
*Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.*
*Ovid. Metamorph. IV. 474.*

*Carceris ante fores clausas adamante sedebant*
*Deque suis atros pectebant crinibus angues.*
*Ibid. 452, 53.*

*Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,*
*Arduus in nubes abiit. —*
*ibid. 710.*

Homerische Beywörter, die er fast immer braucht:
Die hohlen Schiffe — *κοιλῇς παρὰ νηυσί.*
Den Scepter *σκῆπτρον χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον. α. 244.*

b.[1]

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemahlt; er sagt blos, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein. Es verlohnet sich der Mühe die Ursachen[2] hiervon zu untersuchen. Ich glaube sie sind die:

1. Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eignes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzeln Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerley Wirkung haben; und dennoch will er bey allen einerley Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu laßen. Als bey der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehen, als in der Wirkung welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2. Gesetzt auch daß alle Menschen einerley Züge und Ebenmaaße für gleich schön hielten; so ist es doch ganz etwas anders, diese Züge mit einmal neben einander übersehen, und ganz etwas anders, sie nach einander zugezehlet bekommen. Jenes kann der Mahler thun, und die Schönheit ist daher sein eigenthümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzehlung der schönsten Züge und Ebenmaaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemählde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemählde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Seule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Seule in der Natur, oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3. In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein, und durch die Auflösung der partialen Begriffe aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr als er verliert.

---

[1] Vgl. A 2, Abschn. V u. VI und Laok. Abschn. XX u. XXIII.
[2] Ursache H.(?)

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Theile neben einander schildert, so bedient er sich dabey eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nehmlich er füget sofort ein Gleichniß bey, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beysammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beyspiel die Schilderung des Agamemnon, *β*, v. 478—81, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichniß vorannimt.

## 2.

Lachm. Bd. XI 140. Maltz. Bd. XI, 1, 166 (aber beide nur bis zu den Worten im IV. Abschnitt: „zu einem Gemählde, aus welchem der Mahler u. s. w.") Hempel a. a. O. 192 No. 1.

I.[1]

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Mahlerey ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüßen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übeln Einflüße haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Mahlerey durch die Allegoristerey geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, was sie mahlen könne, und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie deutliche* Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Mahlerey auch den

* Allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerey. (Mendelssohn.)

[1] Vgl. die Vorrede zum Laokoon.

ers zu ungegründeten Urtheilen verführet, wenn er
ı Werken des Dichters und Mahlers über einerley Vor-
die darinn bemerkten Abweichungen von einander zu
n machen wollen, die er dem einen oder dem andern,
dem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder
at, zur Last geleget.

diesen ungegründeten Urtheilen wenigstens abzuhelffen,
e es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch ein-
ımzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich
en der Dichtkunst und Mahlerey findet, um zu sehen, ob
ser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen
ier andern eigenthümlich sind, und die eine öfters nöthigen,
ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt,
sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und
in eine eyfersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen
n ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren,
uf ihn sein bloßes Gefühl bey der Arbeit unbewußt führen
: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darinn einig,
daß die Critik für sich eine Wißenschaft ist, die alle Cultur
verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helffen
sollte.

## II.[1]

Poesie und Mahlerey, beyde sind nachahmende Künste, beyder Endzweck ist, von ihren Vorwürffen die lebhaftesten

* Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkenntnis abgetheilet werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur wovon er zu abstrahiren hat. Es sind also blos negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst seyn können. (Mendelssohn.)

Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie in *rationalem et empyricam* abtheilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzutheilen, wird die Erfahrung, die Rücksicht auf das, was alle Künstler gethan haben, unumgänglich nöthig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen itzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechte Landcharten hatten, als sie abtheilten. (Nicolai.)

---

[1] Vgl. Laokoon, Abschn. XVI u. XVII.

sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müßen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die Mahlerey braucht Figuren und Farben in dem Raume.

Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich. Dieser ihre sind willkührlich.*

III.[1]

Nachahmende** Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.*** Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen.† Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

*) Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerey. Jene bedienet sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik, und einige mit der Malerey gemein. Ihre Zeichen sind von willkührlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen neben einander existirende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingrif in das Gebiethe der Malerey zu thun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres. (Mendelssohn.)

**) Natürliche. (Mendelssohn.)

***) Nein! sie drücken auch neben einander existirende Dinge aus, wenn sie von willkührlicher Bedeutung sind. (Mendelssohn.)

†) Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus neben einander existirenden Theilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung bestehet blos aus Theilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch Bewegung und die Malerey Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkührlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch un-

[1] Vgl. Abschn. XVI.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und so nach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht vor sich selbst bestehen, sondern müßen gewißen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.*

IV.[1]

Die Mahlerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen[2] Augenblick der Handlung nutzen,

bewegliche Handlungen, diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das homerische Gleichnis, da die Hirtenknaben vor der Heerde stehen, und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten.[3] Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa[4] sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. (Mendelssohn.)

* Die Poesie kan gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen; so betrachten wir 1) die Theile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Theile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkührliche Zeichen angedeutet werden; so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Theile, allzu beschwehrlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll.[5] (Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XVI. [2] einzigen in H nicht unterstrichen. [3] Hom. Il. XI, 548 sqq. (XVII, 657). Doch spricht Homer nicht von „Hirtenknaben", sondern von Landleuten, ἄνδρες ἀγροιῶται. [4] Mendelssohn denkt hier an den sterbenden Adonis des Bion. *Bionis reliqu. 1*, und die Europa des Moschos, *Moschi rel. 1*. Vgl. A 4, 2 Abschn., V u. X; A 5, XLIV; C 11. [5] Vgl. Laok. Abschn. XVII.

und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und folgende am begreiflichsten wird.[1]

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht.*

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neuern, besonders der Thompsonschen Dichter,[2] die in einem Stücke mit dem Mahler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müßen.

Homer hat für Ein Ding nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemählde; zu einem Gemählde, aus welchem der Mahler fünf, sechs besondere Gemählde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemählde daraus, dem der Mahler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern[3] er weis durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Mahler erwarten muß, um uns Entstan-

*) Der Dichter suchet allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bey einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine grössere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist; so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kan. Die folgenden wohl ausgesuchten Beyspiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen. (Mendelssohn.)

[1] Vgl. Laok. Abschn. III. [2] Vgl. Einleit. S. 20. [3] sonder H.

den zu zeigen, was wir bey dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen laßen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammen setzen. (*Iliad. E. 720.*) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (*Iliad. B. 41—46*). Sein Scepter ist *χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*; aber wir sollen von diesem wichtigen Scepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was thut also Homer? Mahlt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meynung, daß er wirklich selber gemahlt habe, weil der Mahler ihm nachmahlen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Mahler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt er die Würde Merkurs: nun ist er der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus (*Iliad. B. 101*). Und so kenne ich endlich den Scepter beßer, als mir ihn der Mahler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles.[1] Weit gefehlt, daß sich Homer bey Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berühret, und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte errathen laßen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfniße

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XVIII.



seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er druckt sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Mahlerey?[1]

V.[2]

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen laßen. Sie erfodert also, daß diese Theile neben einander liegen müßen, und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Mahlerey sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.*

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; und daß der concentrirende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmet hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; He-

* Wenn wir die Malerey völlig aus der Poesie verbannen; so verdammen wir manche trefliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit.[3] Pindar sogar hat Malereyen im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerey.[4] Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein [wie hat er die Häßlichkeit des Thersites malen können, ohne nebeneinander seyende Theile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen. Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?][5] (Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XIX. [2] Vgl. Laok. Abschn. XX. [3] Vgl. Laok. Abschn. XX. [4] Vgl. Pind. Pyth. 1, 6 sqq. [5] Das Eingeklammerte ist im Manuscript durchstrichen.

lena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedichte auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriret haben!*

Bleibet aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Mahler? Keineswegs. Er weis einen doppelten Weg ihn auch hier wieder einzuhohlen.[1]

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reitz. Reitz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Mahler weniger bequem, als dem Dichter. Der Mahler kann die Bewegung nur errathen laßen; in der That sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reitz bey ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, laßen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer;[2] und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?**

Zweytens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beym Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfan-

*) [Aus ganz andern Gründen könnte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen außführliche Schilderungen hier nicht machen mußte, ob sie gleich auch bei ihm und andern Dichtern zu finden sind. Das Gedicht war auf die Schönheit der Helena gebauet, deßwegen solte man den Grund nicht sehen.][3] Ich bin hier mit vielem einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrücken kann, so schreibe ich nur was seichtes nieder. (Nicolai.)

**) Ihre Dichter lassen die Venus, so viel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt, freundlich seyn, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus maleten, wie sie aus dem Meer kömt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich. (Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XXI. [2] Vgl. Laok. Abschn. III. [3] Das Eingeklammerte ist im Manuscript durchstrichen.



den die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen laßen, der so viel Blut und so viel Thränen kostet.

VI.[1]

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Theile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegentheil dabey von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Mahlerey gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste seyn soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschloßen bleiben.*

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie seyn, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck seyn könnte oder sollte. Da aber durch die auf einander folgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung eben so wohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu seyn aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

*) abermals nicht allgemein. Sie kan durch den Contrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, die Faunen die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto der die Proserpina entführt.[2] Der Grund, den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen.[3]
(Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XXIII. [2] Ein Beispiel, das Mendelssohns Unbekanntschaft mit der Antike verräth. Pluto ist zwar in der neuern Kunst, z. B. bei Bernini, aber nicht in der alten Kunst häßlich. [3] Vgl. Laok. Abschn. XXIV, wo die vermischten Empfindungen behandelt sind.

Und wird es wirklich — Wann er sie nehmlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles.[1]

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.*

Beyde Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adouciren, fehlen dem Mahler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bey dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich Recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemählde heraus zu laßen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.**

Auch das Häßliche als Schrecklich kann der Mahler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwey unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beydes uns in seiner Composition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben seyn könnte.

VII.[2]

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Theilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Mahler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beyde haben Beyfall und Bewunderung erworben.

*) schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdienet den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Miltons. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien. (Mendelssohn.)

**) Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogartschen Tanzes.[3] Alle häßliche Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerey lächerlich seyn. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig contrastiren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kan ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen, und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst thut er keine so schlimme Wirkung. (Mendelssohn.)

[1] Arist. Poet. 5, wo das οὐ φθαρτικόν, als unerläßlich zum Lächerlichen, verlangt wird. [2] Vgl. Laok. Abschn. XX u. XXIV. [3] In dessen „Analyse der Schönheit."



Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Mahlers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.[1]

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wißenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerley zu erreichen; und gleichsam nnr durch die Schönheit seines Vorwurffes zu gefallen. Er glaubte es müße ihm rühmlicher seyn, blos durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurffes dabey in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wann der Zuschauer nur illudieret wird.[2]

VIII.[3]

Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters; der Raum das Gebiete des Mahlers.

Zwey nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben daßelbe Gemählde bringen, so wie der Parmisano[4] den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Mahlers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewißes schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzehlen; heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Mahlers, wobey der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. II (S. 155). [2] Vgl. Laok. a. a. O. und Abschn. III (S. 164). [3] Vgl. Laok. Abschn. XVIII. [4] S. 266 nennt ihn L. bei seinem eigentlichen Namen Mazzuoli.

Doch so wie zwey billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des anderen innerstem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen laßen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget sieht, friedlich von beyden Theilen compensiret: so auch die Mahlerey und Dichtkunst.

Zwey, drey Theile, oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beywörter, Adverbia, Participia, so geschickt zusammenpreßen, daß man sie fast eben so auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Mahlerey, deren öftrer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen Mahlerischen Dichter nennet, und in welchem Verstande Thompson mehr Mahler ist, als Homer.

Dafür ist dem Mahler vergönnt, in großen historischen Gemählden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freyheit deren sich die größten Meister bedienet haben.* Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemählde so viel redender,[1] so viel dichterischer heißt.**

* Die Malerey und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bey dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Uebertretung der Grenzen, die man sich nicht ohne Noth erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistirende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von größerm Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Theilen ein Ganzes zusammen zu setzen. Die Musik ist hierin der Malerey, wie oben erinnert worden, schnurstracks entgegengesetzt. Allein sie erlaubet nicht den geringsten Eingrif in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingrif nennen. (Mendelssohn.)

Auch die Harmonie ziehe ich nicht hierher! (Nicolai.)

** sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welcher (im Vorbeigehen) durch das Batteuxsche System nicht kan erklärt werden. (Nicolai.)

[1] Das Komma nach redender fehlt in H.



Wie aber der weisere Mahler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weis, welcher darinn bestehet, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung läßt, welche[1] der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan; so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bey seinen Eingriffen in die benachbarten coexistirenden Erscheinungen, anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Mahler bey seinem Kunstgriffe nimt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte sein Kunstgriff liegt in der Perspectiv.*

Was ist also die Perspectiv des Dichters? Sie besteht darinn, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspectivisch, und besonders sind seine Gleichniße alle perspectivisch ausgeführet, welches ihnen eben das Leben giebet, das so sehr rühret, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.**

* Der Maler kan den Kunstgriff daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihülfe der Perspectiv brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen die in Perspectiv stehen, Bewegungen machen die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen die auf eben demselben Grunde stehen können immer die Haupthandlung sehen und die andern nicht — in sofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspectiv — z. E. auf einem antiquen Basrelief — Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas. (Nicolai.)

** Diese ganze Betrachtung über die Perspectiv will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspectiv ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative 1) Größe, 2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der

[1] welchen H.

## IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Mahlerey sind, und der mahlerische Werth der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar, daß die Mahlerey ihre Körper nicht schön genug wählen kann.[1] Daher das Idealische Schöne.* Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affects verträgt: so muß der Mahler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe,[2] in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Uebertragung dieses mahlerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermuthe ich, hat die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren, wo nicht veranlaßt, doch bestärkt.[3] Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern grade das Gegentheil von Ruhe. Denn er mahlt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommner, je mehrere, je verschiednere, und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darinn wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweyte Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß wenn ihn der Dichter unglücklicher Weise auch zur ersten

Maler malet seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben sie seyen entfernter. Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehenden Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspective ziehet, sie machet aber keineswegs das Wesen der Perspective aus. Auch in der Dichtkunst giebt es einen Inbegrif sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kan, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesem theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden, und müssen daher nach Masgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer würken. Dieses entspräche also der Perspective der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Masgebung der Entfernung, dem Dichter so nützlich seyn mag, als dem Maler seine Perspective, wage ich nicht zu entscheiden. (Mendelssohn.)

Ich auch nicht, aber ich neige stark zum negativen. (Nicolai.)

* Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu. (Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. II. [2] Vgl. Winckelmann, Werke I, 30.
[3] Vgl. A 4, 2 Abschn., VIII. A 5, XXXIV.

bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Antheil an der Handlung nimt, als dem vollkommnen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sey.* Und das kömmt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kömmt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibet, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keinesweges poetisch ist.

X.[1]

Die Poesie zeiget uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Mahlerey kann dieses nicht. Bey ihr ziehet ein Theil den anderen, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bey dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr mahlerisch seyn; in der Mahlerey selbst aber es zu seyn aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

z. E. Bey dem Dichter[2] ist Herkules

— *rabidi cum colla minantia monstri*

*Angeret, et tumidos animam angustaret in artus,*

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschloßene Athem ihn aufschwellt. Aber nun laße man den Mahler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach

* so wie im Canut Ulfo der Held ist.[3] (Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. VI ff. u. XVI. [2] Stat. Theb. IV, 827. Vgl. unten C 1. [3] In Elias Schlegels Tragödie Canut ist Ulfo, der Gemahl von Canuts Schwester Estrith, der Bösewicht. Vgl. Schlegels Werke, Kopenhagen u. Leipzig 1761, Bd. I, 189 ff.

W rstande, den er seinem Sieger entgegen setzet, wo ren muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht wu lich. So sehe ich ihn nunmehro zugleich leiden, wo nn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein Spence, Tab. XVII. 3.)*

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß las bey dem Dichter mahlerisch sey, was auch k h auf der Leinewand oder in Marmor einen n Effect haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dich- nuß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen laßen n; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut yn,[1] die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers der nothwendig andere Züge damit verbinden mußte, von n das Auge nicht abstrahiren kann, von welchen aber lie Einbildungskraft bey dem Dichter abstrahiren konnte.

XI.

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit n Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht be- nt sind; bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Mahler braucht mehr Züge sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Mahlerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind, und Milton[2] ist seinen[3] geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Mahler nach dem Homer.**

* Ich getraue mich nicht hier einen Ausspruch zu wagen, aber mich dünkt, ich würde dem Künstler Dank wissen, daß er mir nicht den siegenden, sondern den kämpfenden Herkules zeigt. Es wäre ihm vielleicht nicht schwer geworden, einen spätern Augenblick zu wählen, in welchem der nunmehr erstickende Löwe sich krümmet und windet, und die Klauen convulsivisch an sich ziehet; allein wir sollten den Löwen Widerstand thun sehen, und aus diesem Widerstande auf die Stärke des Herkules schließen. Die Anmerkung ist meines Erachtens, gar wohl gegründet, aber das Exempel nicht glücklich gewählt. (Mendelssohn.)

** Gut! Aber der Dichter ist desto vollkommener, je bestimmter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassenen Züge hinzu zu denken, und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen. Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichtete Wesen des Milton sind von dieser

[1] Bei Hempel fälschlich sagen anstatt seyn. [2] Vgl. Laok. Abschn. XIV. [3] Bei Hempel seiner.

Daß aber der Mahler bey dem Homer ungleich mehr zu thun findet, als bey dem Milton, rühret nicht aus dem minder mahlerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemählde in den epischen Dichtern, ist der Maaßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Mahler, aber kein Maaßstab des Vorzugs der Dichter selbst.[1]

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem mahlerischen Theile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Mahler ein Vorzug seyn soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichthum und der Manigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kan.*

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemählden gehabt. Das macht sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Scribenten aber waren darum nichts weniger als Mahler. Sie erzehlen die simpeln Facta, und diese Facta weis der Mahler zu nutzen, ohne daß sie ihres Theiles den geringsten Funken von mahlerischem Genie dabey gezeiget haben. Denn diese Facta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein

Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheint unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblick frappirt ungemein, und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn sobald wir uns erholen, und mit unserer Einbildungskraft geschäftig zu seyn anfangen, so fühlen wir das Unvermögen sie auszubilden nur gar zu deutlich, und sie fangen an unangenehm zu werden. Milton wird das erste Mal mehr frappiren, Homer aber desto öfter gelesen werden.[2] (Mendelssohn.)

* Der Satz läßt sich freilich nicht umkehren. Eine jede Erzehlung, die dem Mahler reichen Stof darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber soviel ist richtig. Jede Begebenheit die fruchtbaren Stof für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglückliches Sujet seyn, wird dem Dichter weit bequehmer seyn, als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kann.
(Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XIV. [2] Mahlerischen H. [3] Vgl. A 4, 2 Abschn., XIV.

darum; sind sie aber erfunden, so ist Facta zu er-
n, ein ganz anderes Talent, als Facta mahlen.[1]

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Facta nicht allein
erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fort-
hreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge
ı, welche für die materielle Mahlerey ausdrücklich gemacht
seyn scheinen.

Wenn es so ist: desto beßer. Aber es ist nur zufälliger
eise so; und diejenigen von seinen Schilderungen in welchen
dergleichen für die materielle Mahlerey brauchbare Züge
nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht
n in ihrer Art auch wohl noch vollkommner.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemählde. Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der rathschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

> Οἱ δὲ θεοὶ πάρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
> Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
> Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
> Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Ein güldener Pallast, willkührliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedienet und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wißen möchte, wie der Mahler die Götter, wie sie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken; so berathschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß berathschlagen, so trinken sie nicht: bey dem Homer aber thun sie beydes. Will er auch einen Theil trinken, einen Theil sich berathschlagen laßen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich rathschlagen und trinken sollen. Piccart, der dieses Gemählde gezeichnet,[2] noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeiget die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Berathschlagung;

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XI. [2] Es giebt zwei Kupferstecher dieses Namens, Etienne Picart, 1632—1721, und Bernard P., sein Sohn, 1673—1733. Ich weiß nicht, welcher von beiden hier gemeint ist.

und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber grade so viel hätte Piccart thun müßen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisiren.[1]

Doch alles dieses bey Seite gesetzt und angenommen, der Mahler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken, und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemählde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es eben so gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle (*Iliad. Δ. 105—126*), wo Pandarus, auf Anreitzen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bey einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres ausgeführteres Gemählde finden. Von dem Ergreiffen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemahlet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß wenn man nicht wüßte wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem[2] Gemählde allein lernen könnte.[3]

Und dieses Gemählde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nehmlichen Buche, welches Caylus an allen Gemählden so unfruchtbar findet. Uebersehen hat er es schwerlich; aber ohne Zweifel den Bedürfnißen der heutigen Kunst nicht angemeßen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Vertheilung Lichts und Schattens, ihn bewogen haben, das mahlerischste Stück des Dichters für unmahlbar zu halten.*

Ist dem so: so, dünkt mich, ist unsere heutige Mahlerey grade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Mahlerischen des Dichters, wie seinem Wohl-

* Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit bloß in einer Folge von Veränderungen besteht, kan nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerey kan hierin keinen Vorzug vor der Neueren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergende und Folgende errathen läßt, so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar[4] (Mendelssohn.)

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XIII. [2] diesen H. [3] Vgl. Laok. Abschnitt XV. [4] Vgl. hierüber Einleitung S. 85 fg.

klange. Er sey nur recht mahlerisch, so wird man seine GemähIde gewiß ungemahlt laßen; er sey nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht componiren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Sylbenmaaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Componisten brauchbar zu seyn; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a und e,[1] was drüber ist, ist vom übel. So auch der Mahler; erzehle was du willst, erzehle wie du willst, gieb ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Vertheilungen des Schattens, zu Contrasten, zu Verkürzungen; gieb ihm Gelegenheit nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Mahler, sparest, desto mehr wirst du sein Mann seyn.*

XII.[2]

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemählde des Homers gewählet. Was Homer selbst mahlet ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Mahler die meisten sichtbaren Gegen-

* Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Kunst in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kan geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachtheil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleyen sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerey aber kan mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelst der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kan getanzt werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die einzeln genommen, schön und bedeutend ist, so kan sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getanzt werden; da aber kein einziger Augenblick in der ganzen Folge einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist; so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Götterschmaus muß auch getanzt werden können, und er enthält verschiedene Augenblicke, die auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen der das Mannichfaltige des Zechens und Berathschlagens verbindet, denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt, getanzt werden. (Mendelssohn.)

[1] a u. e (oder vielleicht o?) H., bei Hempel fälschlich a—u—e gedruckt. [2] Vgl. Laok. Abschn. XII.

stände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bey dem Dichter gerade die leeresten, die unmahlerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt auch bey dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt thut er öfters dem Dichter an, dem Mahler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgesparet hat, so trift es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemählde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstraks zuwieder ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr geräth, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dücken Nebel, ἠέρι πολλῇ oder in Nacht νυκτί verhüllen, und davon führen.[1] So Venus den Paris *Iliad. γ. 381.*; so Neptun den Idäus *Iliad. ε. 23.*; so Apollo den Hector *v. 444.* In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisiren, und auf dem Gemählde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde[2] verborgen stehet, ist wider die Meynung des Dichters, und heißt aus den Grenzen der Mahlerey herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und den befreyten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz diese Wolke ist hier nichts beßer als die beschriebnen Zettelchen die auf alten gothischen Gemählden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Mahler diese Wolke sehr ungern nehmen laßen. Sie giebt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich contrastiren.*

* Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kan die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen seyn. Der Dichter ver-

[1] führern H. [2] Bei Hempel fälschlich vor seinen Feinden.

Es ist wahr Homer läßt den Achilles indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreymal nach dem dücken Nebel mit der Lanze stoßen *τρὶς δ'ἠέρα τύψε βαθεῖαν* (*Iliad. v. 446*); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreymal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe.

Nichts ist mahlerischer als diese Stelle bey dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Mahlers.

Auch bey dem Zorne des Achilles (*Tabl. V. Iliad. 1*) räth Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses mahlen? Und ist es erlaubt unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkührliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimniß nicht davon weis, und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemählde zu einem Räthsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Mahlerey nicht anders andeuten kann, als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht mahlen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer[1] französischer Künstler in der einzeln Bildseule des Achilles, den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihülfe der Figur dieser Göttin, ausdrücken konnte; warum räth er nicht lieber dem Mahler auch aus seiner Composition die Göttin ganz wegzulaßen? Warum wandelt das metaphysische unsichtbar machen in eine physische Handlung. Ja, es scheint, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sich selbst hingegen konten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein blos symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bey dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, thut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich außer der Scene, und man kan ihm gar wohl zeigen, was die spielenden Personen nicht sehen sollen; so wie etwa die Personen auf der Bühne allein seyn können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden. (Mendelssohn.)

[1] neuerer, Hempel.

nicht? Weil die Composition alsdann so reich nicht seyn würde, Der Mahler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhangende Folge von Gemählden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Mahlerey nicht angeben; bey ihr ist alles sichtbar und auf einerley Art sichtbar. Es muss aber nothwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch deßen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst mit einander handgemein werden (*Iliad. φ. v. 385* u. f.), so gehet bey dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freyes Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Mahlerey aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedne nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab den das Auge gleich darneben hat, und deßen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bey dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva schleidert einen großen Stein gegen den Mars:

*τὸν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.*

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die Trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit (*Iliad. ε. 303*), und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen giebt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht Ein Mann, Männer[1] aus dieser Zeit, waren es, die diesen

---

[1] Manner H.

Stein zu einem Grenzsteine aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleidert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe dieses Steins ɔortioniret seyn; so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann er dreymal größer ist, als ich, muß natürlicher Weise auch en dreymal größeren Stein schleudern können, als ich. Soll auer die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemeßen seyn: so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit dem Gemählde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen hluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müße, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon mahlen kann, wird vielleicht ein schönes Gemählde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, dem ohngeachtet dergleichen Gemählde für Homerische Gemählde gelten zu laßen.

XIII.[1]

Die alten Mahler, finde ich, brauchten und studirten den Homer ganz anders, als Caylus es unsern Mahlern zu thun anräth.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemahlet hätten, die eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen[2] darbieten; sie nutzten blos seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese mahlten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So mahlte z. E. Apelles, nach dem Plinius, *libr. 35 sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ζ. v. 102.) videtur, id ipsum describentis.* — (Anstatt *sacrificantium* muß man hier lesen *saltantium,* oder *venantium* oder *sylvis vagantium;* denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder[3] mit ihr durchstreiffen, jagen, spielen und hüpfen.)[4]

---

[1] Vgl. Laok. Absch. XXII. [2] Beleichtungen H. [3] Welder H. [4] Vgl. Laok. Abschn. XXII, Anm. c.

So mahlte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (*Iliad. γ. v. 156.*) darunter zu setzen. (*Valerius Maximus lib. III. cap. 7.*) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemahlt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemählde die allgemeine Wirkung nicht kan gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nicostratus[1] (*Aelian. lib. 14. 47.*) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreiffen konnte, was denn Nicostratus eigentlich so wunderbares darinn entdeckte. Wann Du meine Augen hättest! sagte dieser. Aber Nicostratus war selbst ein Mahler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr thun, als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst, wird nicht aller Menschen Beyfall in einerley Grade haben. Homers Helena ist und bleibet die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzücket.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter andern aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältniße eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältniße eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl, als in dem andern, harmoniren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen: (*Iliad. α. 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7.*)

*Ἠ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὄφρυσι νεῦσε Κρονίων·*
*Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος,*
*Κρατός ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.*

---

[1] Lies Nicomachus; s. *Ael. var. hist. l. l.*

bey Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hülfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben *propemodum ex ipso coelo petitum.* Caylus sagt von diesen Zeilen: *cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop presente à l'esprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage etc.* Er schrenkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet, und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unsrer Einbildungskraft ein. Indeß, glaube ich, ist hier noch etwas specielleres zu sagen: Nehmlich:

Klopstocks Zeilen: (Erster Gesang 141) wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag: Ich bin ewig!
Sag und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!"

sind unstreitig eben so erhaben, als jene Zeilen des Homers, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bey seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem mahlerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darinn, den der Mahler eben so wohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemählde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Theil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert.* Eintheilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

* Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber (ohne den Eindruck zu schwächen) nicht alle einzelne Züge beschreiben konte; so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kan, durch diese schöpferische Züge begeistert, sich das nehmliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Klopstock hat bey seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Theile des Bildes, die er nicht beschreibet, sind so *vague*, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen miltonischen und Klopstockischen Malereyen. Was sie nicht schildern, muß fast allzeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen, daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt

worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden, so läßt es sich auch malen.[1]
Die Figur des Klopst. beziehet sich auf die Stelle im 5. B. Mose:[2] Ich hebe meine Hand in den Himmel und sage ich lebe ewiglich oder so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwerdt wetze etc. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eydes. Klopstocks Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen. Er scheinet die Idee etwas giganteske zu machen. Ich breite mein Haupt durch die Himmel. Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Werth. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kan, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? gut! ich zergliedere nichts, und sage die Stelle ist erhaben. Vergleichen sie mir nur nicht diese wilde und unbestimmte Idee, mit der wohlgedachten, und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homers. Sie sagen jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kan seyn. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt, und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel; ein Arm, der durch die Unendlichkeit gehet. Sinlicher konte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts, als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt, Ein Wurm, ein Gott u. s. w.,[3] oder wie Pope den Stier beschreibet, der hier mit Staub und Schweis bedeckt, mühsam Furchen zieht, und dort mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knien läßt.[4] Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch seyn.
Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homers kan getanzt werden. Die Miene, die der majestätische Saltator annimt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen giebt, muß malerisch seyn, und kan durch das Ideal erhöhet, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Klopst. muß vom Declamator nothwendig gelesen werden, wie eine Sentenz, das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen, als malen.
Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen, 1) sie ist unregelmäßig im Ganzen, und 2) kühn aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller

---

[1] Vgl. A 4, 2 Abschn., XI. [2] Kap. 32, 40. 41. [3] In Youngs „*Night Thougts*" heißt es I v. 80 fg. vom Menschen: *Helpless Immortal! Insect infinite! A Worm! A God!* Vgl. die Londoner Ausg. v. 1780 p. 3; und die Uebersetzung der Nachtgedanken vom Grafen v. Bentzel-Sternau, Frankf. a/M. 1825, S. 6. [4] Jedenfalls sind die Verse in Pope's „*Essay on Man*" gemeint, im I. Br. Abschn. 2:

*When the dull ox, why now he breaks the clod,*
*Is now a victim and now Egypts god*

(Vgl. Pope's *poetical Works*, Lond. 1838, T. II, 38.) Eine den Worten Mendelssohns genau entsprechende Stelle habe ich bei Pope nicht finden können.

grossen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht gerathen kan, wenn wir sie nicht von der Malerey und Bildhauerkunst entlehnen, und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht die Nothwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Theile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten, und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bey der Malerey und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach *per principium reductionis* auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können. Es folget hieraus, daß Völker und Zeiten, bey und in welchen die Malerey und Bildhauerkunst nicht in Aufnahme ist, auch in der Poesie und Beredsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konten, vermöge ihrer Religion, weder Malerey noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Vertheilung des Lichts und Schattens, u. s. w. aber die Griechen – .[1]

Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt, und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremde sind. Er wird den Pfeil trunken von Blute seyn lassen,[2] er wird das Schwerdt Gottes anreden, kehre in die Scheide zurück! raste allda! Er wird dadurch kühn, aber unmalerisch werden. Seine Seele hat die Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekantschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerey, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimt seyn muß. Mich dünkt, die neuern Dichter haben das Kühne und Unbestimte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nehmliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mittheilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Spekulation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kan, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen nur einige Züge zu berühren, und alles übrige wie in einen Aether zerfließen, und unkentbar werden zu lassen. — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

---

## I.

Einem jeden redlichen Dinge kömt eine dreyfache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, alwo sie mit der Materie verbunden ist, und die Letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allzeit die vollkommenste und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjective Ideal aus.

Das objective Ideal ist das *Maximum* der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Theilen

---

[1] Vgl. A 4, 2 Abschn., XIII. [2] Vgl. 5 Mos. 32, 42.

nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit, oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.
Des Künstlers Absicht geht blos auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolirten Theils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so darstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.
Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kan jedes von ihren Theilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isolirt wären. Eine einzige Linie erreichet das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; In zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr, oder weniger gewunden seyn.
Das Ideal kömt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, *transscendentaliter* hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit, und folglich ihr Ideal.[1]

## II.

Es kömt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtnis zurückkommen.
Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an Deutlichkeit abzunehmen. 1) Umrisse der Figuren und Körper, oder überhaupt körperliche Formen. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer inneren Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft u. s. w.). 7) sinliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmack.
Die Schönheit kömt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschiehet; so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zuzuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angiebt, Schönheit zukommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas ungewöhnliches. Von der Energie unserer inneren Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können angenehm und widrig [7 sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig], aber nicht schön und häßlich seyn. Mit dem Reitze ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reitzend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen sie wiederholt zu sehen, reitzt uns zur Aufmerksamkeit. Es giebt auch einen sinlichen Reitz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kömt sogar dem Geschmack zu.[2]

## III.

Die Schönheit, in soweit sie transscendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Form, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigf., Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u. s. w. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und W. anwenden, und können aus einer in die andere übertragen werden.
Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelst der bezeichneten Sachen,

---

[1] Vgl. A 5, XXXII fg. [2] Vgl. Laok. Abschn. XXI.

2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichneten Sachen sind entweder Formen, die leicht ins Gedächtnis zurückkommen, als Gedanke, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall, sie sind entweder zugleichseyend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkührlich, zugleichseyend oder auf einanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden, oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder blos' sinliche Vorstellungen, endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.
Die Dichtkunst bedienet sich aufeinander folgender Zeichen, da sie aber willkührlich und mit Gedanken verbunden sind, so kommen ihre Formen leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Formen und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, drückt[1] Handlungen, Minen, Geberden und alle Arten von Empf. aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.
Die Malerey hat körperl. Formen und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend, natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden und vermittelst dieser Leidenschaften aus.
Die Baukunst hat nur körperliche Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseyend, nicht täuschend, drücken nur sinliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.
Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst, durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf. unterstützen; drücken weder Handlungen, noch Minen und Geberden, sondern blos Empfindungen, und zwar sowohl sinliche Begriffe, als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.
Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseyend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Minen, Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück, als Malerey und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedienet sich ihrer Hülfe.
Die Farbenkunst kömt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie keine Empfindungen, sondern nur sinliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerey.
Die Bildhauerkunst hat mit der Malerey vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden. (Mendelssohn.)

---

[1] Bei Hempel steht deutet, das ist aber vermuthlich verlesen.



## 3.

Hempel 244 No. 2.

1. Abschnitt.[1]

Winkelmanns Text p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieses Geschrey ist eine historische Wahrheit. Sagen daß *clamor Philocteus*[2] zu einem sprüchwörtlichen Ausdrucke geworden. *v. Eust. T. II p. 706.*
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreyen. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreyen war bey den Alten der Ausdruck der leidenden Natur, und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beym Homer schreyen die größten Helden, Venus und selbst Mars schreyen.

   Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermuthung warum Priamus den seinigen bey dem Begräbniße[3] zu weinen verbietet.
4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuths der nordischen Völker; Exempel aus dem Borrichius.[4]

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laocoon jenes erschreckliche Geschrey erheben läßt.

Der Bildhauer indeß läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage, welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beyde; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.[5]

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. I—V. [2] Lies *Philocteteus;* vgl. *Cic. de fin. II, 29, 94.* [3] bey den Begräbnißen, Hempel. [4] Vermuthlich der dänische Gelehrte Olaus Borrichius (Borch), doch habe ich nicht constatiren können, welche seiner Schriften hier gemeint ist. Bekanntlich citirt L. im Laokoon (S. 152,34) für die gleiche Sache eine Schrift von Bartholinus. [5] Vgl. Laok. Abschn. IV.

Es ist wahr,[1] beyde und beyder[2] Künste haben viel Aehnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Critiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem Besondern ganz verschiedne Wege bereiten.[3]

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des Sichtbar Schönen und Erhabenen. — Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes.[4]
2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.
   Erläuterung dieses Punktes aus den Gemählden des Timomachus.[5]

Vermuthung, in welchem Punkte Laocoon genommen worden.[6]

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürffen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen mit sehen[7] dürffen, so durfte er und mußte er jene *clamores horrendos* mit ausdrücken.[8]

2. Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit in welcher sie gelebt ist unbekannt.[9]

Meine Vermuthung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können, und also unter den ersten Kaysern gearbeitet.[10]

1. Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Classe.[11]
2. Sie stellen den Laocoon vor anders als ihn die Griechischen Dichter schildern; anders als Lycophron, anders als Quintus Calaber.

---

[1] Das Komma fehlt in H. [2] beyde und beyde Hempel. [3] Vgl. Laok. Vorrede, und oben A 2, Abschn. I. [4] Laok. Abschn. II und A 2, Abschn. IX. [5] Laok. Abschn. III und A 2, Abschn. III. [6] Laok. Abschn. V. [7] Schönen absehen Hempel. [8] Laok. Abschnitt IV. [9] Ebd. V u. XXVI fg. [10] Ebd. V. [11] Ebd. XXVI.



3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigne Erfindung des Virgils zu sein scheinet.[1]

Ich abstrahire von der historischen Wahrheit dieser Vermuthung, die W. in s. G. d. Kunst vermuthlich aufklären wird.[2] Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, und um den Dichter und Bildhauer in einerley Gegenstande vergleichen zu können.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worinn er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bey dem Virgil genau geblieben.[3]
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt.

I. Herr Wink. selbst hat es in s. G. d. Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beyzubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter p. 167. besonders 169.[4]
Bei Gelegenheit seine Vermuthung vom Philoktet p. 170.[5]

Meine Verbeßrung des Plinius.[6]

II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laocoon.[7]
Erörterung meiner Meinung. Die Seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.
Vermuthung aus dem ἐποίησε.[8]

4. u. 5. Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sey, als dem Mahler:[9]

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. V. [2] Dieser Satz steht im Manuscript mit Einschaltung versehen am Rande, s. Einleit. S. 98. [3] Vgl. Laok. Abschn. V. [4] Werke IV, 193 ff. u. 204. [5] Ebd. 206, vgl. unten 6. Abschn. [6] Wohl im Laok. Abschn. II Anm. p. [7] Vgl. ebd. XXVI fg. [8] Vgl. Laok. Abschn. XXVII. [9] In der H. (und auch bei Hempel) steht Dichter, offenbar verschrieben.

4. in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.[1]
5. in Ansehung des Eckels. Exempel des Philoktet, nebst der Scene der Hungrigen beim Beaumont.

Tadel der Harpyen des Virgils.[2]

6. Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indeß doch nicht dem Dichter widerfahren zu laßen. Wenn er z. E. 170 sagt, sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter vorgestellet haben. —[3]

Ausleg: es muß hier wenigstens nur die Bildhauerische Weisheit zu verstehen seyn.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu seyn, daß der Werth der Dichter nach der Zahl ihrer Gemählde zu bestimmen.[4]

Widerlegung dieser Meinung;

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effect machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen wiedrigen haben.[5]

In welchem Verstande Homer der größte Mahler sey; und daß Milton nach ihm der größte.[6]

## 4.

Lachm. 125. Maltz. 149. Hempel 250 No. 3.

### Erster Abschnitt.

I.

Laocoon; Widerlegung der Winkelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.[7]

---

[1] Vgl. Laok. Abschn. XXIII. [2] Vgl. ebd. XXV. [3] Werke IV, 206. [4] Werke III, 133; 137. [5] Vgl. Laok. Abschn. XIII fg. [6] Ebd. XIV. u. A 2, Abschn. XI. [7] Vgl. Laok. I fg. u. A 2, Abschn. IX.



II.

Zweyte Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen, in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.[1]

III.

Die Statue wird mit dem Gemählde des Dichters weiter verglichen. Worinn und warum weiter beyde von einander abgehen.[2]

IV.

Beyder Uebereinstimmung. Wahrscheinliche Vermuthung aus dieser Uebereinstimmung, daß der eine den andern vor Augen gehabt. Die Griechen erzehlen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.[3]

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung seyn. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besondern Gebiete der Mahlerey und Dichtkunst verstanden 1. an der wüthenden Venus 2. an den allegorischen Wesen.[4]

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit wiederfahren laßen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemählde des Homers. Einwurff wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des Dichters.[5]

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworffen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemählde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bey dem Dichter ein Gemählde, und was für den Mahler brauchbar ist. Er nimt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.[6]

---

[1] Laok. III. [2] Ebd. V. VI. [3] Ebd. [4] Ebd. VII fg. u. X. [5] Ebd. XI und vgl. VII. [6] Ebd. XIII–XV.

VIII.

Ursache, warum das Gemählde des Dichters nur selten ein Gemählde des Mahlers werden kann. Jener mahlet fortschreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weis.[1]

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter mahlet das aus, was der Künstler intendiret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.[2]

## Zweyter Abschnitt.

I.

Winkelmanns Geschichte der Kunst ist indeß erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laocoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urtheilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laocoon gedenkt, von lauter neuern Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winkelmann nicht ganz zu Schanden machen wollen; und warum.[3]

II.

Beweis aus dem *ἐποίει* und *ἐποίησε*, daß der Laocoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.[4]

III.

Ist er indeß nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann setzt; so verdient er es doch daraus zu seyn, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Uebrigens hat sich Winkelmann wegen der Ruhe des Laocoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.[5]

---

[1] Laok. XV fg. [2] Ebd. XIX. [3] Ebd. XXVI. [4] Ebd. XXVII. [5] Vgl. oben A 3, Abschn. III.

IV.

Sein Ausspruch, daß die neuern Dichter jenseit der Alpen[1] mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Commentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Mahlerey und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkührlich.[2]

V.

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so thut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Mahlerey nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedne Zeiten auf einem Raume vorstellet.[3]

VI.

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Mahler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu Nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.[4]

VII.

Von der Häßlichkeit. Vertheidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerffung deßelben in der Mahlerey. Caylus hatte Recht ihn auszulaßen; la Motte nicht.[5] Einführung des Ther-

---

[1] Nach Grosse hat die H. so, wie Lachmann las, „jenseit der Alten", obgleich bei Hempel S. 189 das Gegentheil behauptet ist. Auf jeden Fall muß aber so, wie im Text steht, gelesen werden. [2] Laok. XVI fg. Der letztere Satz ist als späterer Zusatz in der Hdschr. kenntlich. [3] Laok. XVI u. XVIII. [4] Ebd. XX u. XXII. [5] Houdart de la Motte, in seiner Schrift *L'Iliade. Poëme, avec un discours sur Homere*, Paris 1714. In dieser Bearbeitung (oder besser Verarbeitung) der Ilias ist indessen die Figur des Thersites nicht ausgelassen, sodaß Lessings Worte „er hatte kein Recht ihn auszu-

sites in die Epigoniade. Nireus war nicht der schönste unter den Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Litteratur.[1]

NB. Vom Eckel. Die Discordia beym Petron.[2]

## VIII.

Schönheit der mahlerische Werth der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet seyn müße. Ideal der Schönheit in der Mahlerey hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1, in der Verkürzung der Zeit 2, in der Erhöhung der Triebfedern, und Ausschließung des Zufalls 3, in der Erregung der Leidenschaften.[3]

## IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Mahlerey.[4] Von den Landschaftsmahlern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Werth der Landschaftsmahler.[5] Die Griechen und Italiäner haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias[6], daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemahlt. Vermuthung daß die ganze perspectivische Mahlerey aus der Scenenmahlerey entstanden.[7]

---

lassen" zu verstehen sind wie: „er hätte kein Recht dazu gehabt, wenn er ihn, als in einer freien Bearbeitung, welche alle Fehler Homers verbessern sollte, hätte fortlassen wollen."

[1] Laok. XXIII fg. Die Anmerkung von Clarke zu Hom. Il. II, 216 (vgl. *Homeri opera ex rec. Jam. Clarke, cura Jo. Aug. Ernesti*, Lips. 1759, Vol. I, 75) wird angeführt in den Br. d. neueste Litt. betr. Bd. VII, Br. 125 und lautet: *Nec denique, ad artificium poematis, nihil est, quod hic annotarunt nonnulli; utique unum omnium formosissimum Nirea, itidemque omnium maxime deformem Thersiten, semel depictos, nunquam deinceps in toto poemate memoratos.* [2] Ebd. XXIV fg. [3] Vgl. Laok. II; A 2, Abschn. IX; A 5, XXXII ff. [4] Vgl. Laok. XVII. [5] Vgl. C 12. [6] Lies Pauson; vgl. Laok. S. 156 Z. 27. [7] Laok. Abschn. XIX.

X.

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen.[1] Kunststück der Dichter sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Mahlerey. Warum sie Menschen und keine Thiere darinn empfinden.[2]

Von der Schnelligkeit.[3]

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwey Zügen. Schwierigkeit in der sich oft die Mahlerey befindet diese Züge auszumahlen. Unterschied der poetischen Gemählde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmahlen laßen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemählde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.[4]

XII.

Vermuthung daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.[5]

XIII.

Die erste Veranlaßung war indeß der Orientalische Styl. Moses Vermuthung; aus dem Mangel der Mahlerey. Daß das nicht schön seyn muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann; so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darinn finden. Der h. Geist hat sich in beyden Fällen nach dem[6] leidenden Subjecte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Style und unter ganz andern Bildern geschehen seyn.[7]

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappiren, aber sie attachiren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Mahler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein mahlerisches Auge

---

[1] Laok. Abschn. XVI. [2] Vgl. A 5, XLIX fg.; C. 12. [3] Vgl. A 5, XLVI; C 12. [4] Vgl. A 2, Abschn. XI u. XIII; A 5, XXXVI fg. [5] A 5, XL; C. 10. [6] nach den H. [7] Vgl. A 2, Schluß.

gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bey ihm nie über drey Personen erstrecken.[1]

XV.

Von den collectiven Handlungen, als welche der Poesie und Mahlerey gemein sind.[2]

## Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkührlichen Zeichen. Die Zeichen der Mahlerey sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkührlicher Dinge können nicht so natürlich seyn, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Convention darunter. Exempel von der Wolke.[3]

II.

Sie hören auf, natürliche zu seyn, durch Veränderung der Dimensionen. Nothwendigkeit des Mahlers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie aber nicht die Mahlerey erwecken.[4]

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkührlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare[5] Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge auf einander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organen kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.[6]

IV.

Einführung mehrerer willkührlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie in so fern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.[7]

---

[1] A 5, XXXVII; vgl. oben 2, XI. [2] Vgl. A 5, XLIII u. C 12. [3] Vgl. C 2. [4] Vgl. ebd. [5] hörbare H, nicht herbare, wie Hempel S. 260 druckt. [6] Vgl. C 3. [7] Vgl. ebd.

V.

Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorieen, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.[1]

VI.

Nützlichkeit der willkührlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die Neuerer[2] so weit übertroffen.[3]

VII.

Der Gebrauch der willkührlichen Zeichen in der Musik. Versuch das Wunderbare und den Werth der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaaßte.[4]

VIII.

Nothwendigkeit alle schöne Künste einzuschrenken, und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbeßerungen zu verstatten.[5] Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.[6]

IX.

Von der Erweiterung in der Mahlerey der neuern Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müßen. Einfluß den Fehler in Nebentheilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspectiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglaßung aller dieser Theile nicht anstößig seyn würde.

X.

Ermunterung die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzuruffen, und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles Rath, die Thaten Alexanders zu mahlen.[7]

---

[1] Vgl. C 4. Die „Apotheose Homers", Basrel., jetzt im Brit. Mus., abgeb. bei Overbeck, Griech. Plast. II$^2$, 333. [2] In den Ausgaben steht die Neuere. [3] Vgl. C 5. [4] Vgl. C 5. [5] Vgl. D 7 a. [6] Wohl Eulers mathematische Theorie der Musik in der Schrift: *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersb. 1739. [7] Vgl. Laok. XI.

## Anhang.

I.

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winkelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes von Ajax etc.[1]

II.

Von dem Borghesischen Fechter.[2]

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.[3]

IV.

Von der Kunst in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.[4]

V.

Vermuthung über das Netze p. 203.[5]

VI.

Von den Schulen der alten Mahlerey, und von den Asiatischen Künstlern.[6]

## 5.

**Laok. 2. Aufl. 301. Lachm. 164. Maltzahn 191. Hempel S. 264. No. 4.**

II. Theil.

XXX.

H. Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.[7]

---

[1] Laok. XXIX. [2] Ebd. XXVIII. [3] Vgl. die handschr. Anmerkung zu Winckelmann, Gesch. d. K. 391 (Werke VI, 188), Lachm. XI 122. Maltz. XI, 1, 145. [4] Vgl. C 6. [5] Werke IV, 361 fg. Lessing erklärte dies, über den Mantel einer weiblichen Statue geworfene Netz für ein Mückennetz, Konopeum, vgl. die handschr. Anm. zu Winckelmann, Lachm. 118. Maltz. 140 fg.; mit Unrecht, wie H. Meyer z. Winckelmann a. a. O. bemerkt. [6] Vgl. die Bemerkg. zu Winckelm. S. 319 (V, 317 ff.), Lachm. 120. Maltz. 143. [7] Vgl. A 3, 3. Abschn.; A 4, 2. Abschn., III.

Nothwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

H. Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit blos aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüße darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen: da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen;[1] da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müßen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.[2]

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben, und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Local Farben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischen und permanenten. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederhohlung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts bestimmtes darinn vorgesetzt hat.[3]

XXXIV.

Falsche Uebertragung des mahlerischen Ideals in die Poesie.

---

[1] bedarf H. [2] Vgl. C 7. [3] Vgl. C 8.

Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen seyn.[1] Dryden in s. Vorrede zum Fresnoy. Baco beym Lowth.[2]

XXXV.

Noch übertriebner würde es seyn, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene[3] schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses H. Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. p. 28. G. d. K.[4]

Winkelmann scheinet den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wißen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinerte[5] Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (*v. Dryden's Preface to the Art of Painting p. IX.*). Aber weder er noch sonst einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod[6] gehören gar nicht zur Handlung sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.[7]

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton laßen sich die wenigsten mahlen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bey dem Milton nicht gemahlet sind.

Die Poesie mahlt durch einen einzigen Zug: die Mahlerey muß alle übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr mahlerisch seyn, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.[8]

---

[1] Vgl. A 2, Abschn. IX; A 4, 2. Abschn., VIII. [2] Baco von Verulam, *de Augmentis scient. II, 13*, worin dargelegt wird, daß die Poesie heroischere Thaten erfinden soll, als die Wirklichkeit oder die Geschichte ihr darbietet. Citirt in *Roberti Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelect. acad. Oxonii habitae, ed. Jo. Dav. Michaelis*, Gotting. 1758, Vol. I p. 13. [3] In den Ausgaben vollkommen. [4] Werke III, 137. [5] In den Ausgaben verfeinertes. [6] Vgl. oben die Bemerkung Mendelssohns auf S. 366. [7] Vgl. A 2, Abschnitt IX. [8] Vgl. A 4, 2. Abschn., IX.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bey ihm alles zu mahlen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmahlerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht etc.

XXXVIII.

Zweyter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit[1] und Armuth der Mahler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in successiven Gemählden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.[2]

XL.

Miltons Mahlerey einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen seyn, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meynung, daß diese Mahlerey eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser s. Blindheit in verschiednen einzeln Stellen.[3]

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf succesive Gemählde eingelaßen, durch die Widerlegung einiger Einwürffe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous;* auch diese beschreibt er nicht als

* Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte. Eben so berühmt waren bey den Alten die Gärten des Adonis. Deren[4] Beschreibung bey dem Marino[5] Canto[6] VI.[7] Vergleichung dieser Beschreibung mit [der][8] des Homers.
Die Beschreibung des Paradieses beym Milton: Book IX. v. 439. desgleichen IV. 268.

---

[1] Einfaltigkeit H. [2] Vgl. C 9. [3] Vgl. A 4, 2. Abschn., XII. C 10. [4] deren H. [5] Marino hat H., Marini die Ausg. [6] Conto H. [7] Str. 7—42. [8] mit [der], in der H. fehlt der.

schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bey dem Ovid sind die successiven Gemählde die häuffigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemahlet worden, und nie gemahlet werden kann.

XLIII.

Unter den Gemählden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedne Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Mahlerey und Poesie gemein sind.[1] Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beyspiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe einer Schlange.[2]

XLV.

Von der Bewegung in der Mahlerey; warum sie nur Menschen und keine Thiere darinn empfinden.[3]

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiednen Mitteln des Dichters sie auszudrücken.[4]

Die Stelle beym Milton B. X. v. 90.[5] Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter, ist bei weiten von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen seyn, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt, „er stieg sogleich herab," gesagt haben: Er war herabgestiegen.[6]

---

[1] Vgl. A 4, 2. Abschn., XV u. C. 11. [2] Vgl. A 4, 2. Abschn., X. [3] Ebd. [4] S. ebd. u. C. 12. [5] Sie heißt: *the speed of Gods Time counts not, though with swiftest minutes wing'd.* [6] Vgl. C 13.

# B.

# Materialien und Nachträge zum ersten Theil in seiner gegenwärtigen Gestalt.

## Zur Vorrede.

### 1.

**Lachm. 167. Maltz. 194. Hempel 325 No. 30.**

*Preface.*

*Celui, qui compara le premier*[1] *la Peinture et la Poesie, etoit un homme sensible qui s'appercevoit*[2] *que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous representent des choses absentes comme presentes, l'apparence comme realité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait.*[3]

*Un second tacha de penetrer dans l'interieur de ce plaisir, et fit la decouverte,*[4] *qu'il decouloit dans l'un et dans l'autre de la meme source. La beauté, l'idée de la quelle s'abstrait*[5] *originerement d'objets corporels, a des regles universelles, qui se laissent appliquer à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.*

*Un troisieme, faisant attention au prix et à l'emploi different de ces regles generales, remarqua, que les unes dominoient le plus dans la Peinture, et les autres dans la Poesie; par consequent qu'à l'egard de celles-là la Peinture sçavoit fournir des explications et des exemples à la Poesie, comme à l'egard de celles-ci la Poesie à la Peinture.*

*Le premier c'etoit l'Amateur; le second le Philosophe; le troisieme le Critique.*

---

[1] Erste Fassung: *Celui, qui le premier comparait ensemble.* [2] Erste Fassung: *était un homme d'un tact subtile, qui sentit.* [3] In Parenthese steht: *nous fait plaisir.* [4] Ueber den Worten: *fit la decouverte* steht: *remarqua, decouvrit.* [5] Ueber dem Worte: *s'abstrait* steht: *nous vient.*

*Les deux premiers ne pouvoient pas aisement faire un mau-
's usage ni de leurs sensations ni de leurs conclusions. Mais
ant aux observations du Critique, le principal consiste dans
esse de l'application sur tel ou tel cas particulier; et
... de tout tems le nombre des Critiques ingenieux a sur-
passé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle,
si cette application s'etoit tousjours faite avec toute la precau-
ion exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.*

*Si*[1] *Apelle et Protogene ont confirmé et eclairci dans leurs
rits maintenant perdus sur la peinture, les regles de cet art
r les regles de la Poesie deja etablies, on peut etre sur, qu'ils
uront fait avec toute la moderation et toute la precision, avec
uelle nous voyons aujourd'hui, qu'Aristote, Cicero, Horace,
uintilien cherchent à appliquer*[2] *dans leurs ouvrages les prin-
cipes et les experiences de la Peinture sur l'Eloquence et la
Poesie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voila le pri-
vilege des Anciens.*

*Mais nous autres modernes nous sommes*[3] *flatté, de les
devancer de bien loin en changeant leurs petites allées en des
grands chemins: dussent meme les grands chemins par la, mal-
gré leur avantage d'etre plus courts et plus surs, devenir des
sentiers tout aussi peu battus que ceux qui amenent par les de-
serts.*

*Apparement que l'antithese brilliante de Simonide, que la
Peinture ne soit qu'une Poesie muette, et la Poesie une Pein-
ture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique.
C'etoit un trait d'esprit, comme ce Poete*[4] *en avoit d'autres, qui
en partie sont d'une verité si frappante, qu'on ne prend pas
garde à ce que le reste en a de vague et ne faux.*

*Les Anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admet-
tant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression
des deux arts, ils n'oublierent point de nous bien imprimer dans
l'esprit, que malgré la parfaite resemblance de cette impression,*

---

[1] Erste Fassung: *En cas qu'Apelle.* [2] Erste Fassung: *appliquent* statt *cherchent à appliquer.* [3] Erste Fassung: *avons.* [4] Erste Fassung: *Simonide* statt: *ce Poete.*

*ils differoient encore beaucoup tant à l'egard des objets qu'à l'egard de la maniere de leur imitation.* (*ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως.*)

*Ce ne sont que des Critiques modernes, qui, tout comme si une telle*[1] *difference etoit absolument imaginaire, ou n'importoit point du tout, ont conclû de ce que la Poesie et la Peinture se resemblent en partie, des choses bien cruës. Tantot ils relequent la Poesie dans les bornes estroits de la Peinture, tantot ils donnent à remplir à la Peinture toute la vaste sphere de la Poesie: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre:*[2] *tout ce qui plait ou deplait dans l'une, doit de necessité*[3] *aussi plaire ou deplaire dans l'autre: et pleins de cette idée ils prononcent avec le ton le plus imposant les jugements les plus superficiels, lorsqu'en remarquant, dans les ouvrages du Poete et du Peintre sur le meme sujet, de ces points, ou l'un s'est eloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que leur gout les porte le plus ou vers la poesie ou vers la peinture.*

*Cette fausse critique a egaré en partie les* Virtuosos *meme. Elle a fait naitre dans la Poesie la rage de vouloir peindre tout, et dans la Peinture celle des allegories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une un tableau parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un Poeme muët, sans avoir consideré, jusqu'à quel point elle peut exprimer des idées generales sans s'egarer de leur destination et degenerer en une espece d'ecriture de simple convention.*

*D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements*[4] *trop peu approfondés des Critiques,*[5] *c'est la le dessein principale des discours suivants.*

---

[1] Erste Fassung: *cette* statt: *une telle.* [2] Die Worte: *tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre* sind später hinzugefügt. [3] Die Worte: *de necessité* sind später hinzugefügt. [4] Erste Fassung: *De combattre ce faux gout et de s'opposer aux dits jugements.* [5] Die Worte: *Des Critiques* sind später hinzugefügt.

*Ils ne se sont formés qu'occasionellement,*[1] *et plus selon la suite de ma lecture, que selon le developpement methodiqüe de principes generaux. Ce sont donc plutot des materiaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.*

*Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en Alemand. Je vais le rediger*[2] *de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'etant dans ces matieres tout au moins aussi familiere que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cede en rien etant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reuissir pas au gout de ses compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée,*[3] *toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout delicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'egard d'un etranger, qui n'y pretend à rien, qu'a etre clair et precis.*

## 2.

Aus den Kollektanea p. 349.[4] Lachm. 366. Maltzahn 497. Hempel XIX, 468.

### Poesie.

Von ihrer Aehnlichkeit[5] und Unähnlichkeit mit der Mahlerey, von dem Einfluße und der Verbindung der einen mit der andern zu meinem Laokoon nachzusehen:

*Bogislaus Balbini in quaesitis Orat. et Verisimilibus, ubi docet, utile imo necessarium esse meditanti poëtae, inspicere gestum, vultus, habitum mores et alia pictoribus artificia*[6] *in tabula scite repræsentata.*[7]

---

[1] Erste Fassung: *Ils se sont formés occasionellement.* [2] Erste Fassung: *digerer* statt: *rediger.* [Die Angaben der Varianten laut der Hempel'schen Ausgabe]. [3] Lies: *creée.* [4] Seitenzahl der Originalhs. auf der Breslauer Stadtbibliothek. [5] Aehnlich H. [6] Die Ausgaben lesen: *alia pictorum artificio;* H hat deutlich *pictoribus,* zweifelhaft *artificia*; vielleicht: *alia a pictoribus artificia?* [7] In *Bohuslai Balbini Verisimilia humaniorum disciplinarum,* cap. V § 4 (ed.

## Zu Abschnitt II.

### 3.

Aus den Kollektanea p. 264 unter dem Artikel Malerey. Lachm. 335. Maltz. 453. Hempel XIX, 420.

Von dem Thebanischen Gesetze für die Mahler *εἰς τὸ κρεῖττον μιμεῖσθαι*, habe ich meine Meinung im Laokoon gesagt.[1] Riedel hat Einwürfe dagegen gemacht,[2] wider welche mich ein Ungenannter, ich glaube es ist Prof. Morus, in dem letzten Stücke der N. Bibl. der schönen Wißenschaften vertheidiget hat, wo Riedels Theorie recensirt wird.

In der vorher angeführten Dissert. von Jüngern[3] wird dieses Gesetzes auch gedacht, und Jünger macht den Zusatz: *qualis etiam lex apud Aegyptios viguit; vid. Muret. ad Nicomach. p. 249.*[4] Dieses ist nachzusehen.

---

Mit dem Thebanischen Gesetze zu vergleichen eine Stelle des Cicero de Oratore lib. II:[5] „*Valde autem ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem, aut in aliquod vitium corporis ducuntur, cum similitudine turpioris.*"

Ich finde, daß Vettori (*de septem Dorm. p. 22*) das Thebanische Gesetz eben so verstanden hat als ich, wo er die Stelle

---

Christ. Weise, August Vindel. 1710, p. 108) heißt es: *Suadere soleo discipulis, ut magnorum artificum, pictorum, statuariorum, aurificum, architectorum etc. imagines penitus animo conbibant: id necessarium omnino est in Poesi, multumque valet ad descriptiones rerum et personarum.* Dieser Gedanke wird dann im Folgenden weiter ausgeführt. Woher aber L. obiges Citat entnommen hat, weiß ich nicht anzugeben.

[1] Vgl. Abschn. II S. 157. [2] In dessen Theorie der schönen Künste S. 135. Vgl. auch die folgende No. 4. [3] Jünger, *Disp. de Inanibus Picturis* (hab. Lips. 1679). [4] *M. Antonii Mureti comment in Aristotelis X libr. Ethic.* Ingolst. 1602. Es heißt dort p. 249: *Meritoque Aegyptios commendat Plato apud quos et picturarum, et musicorum licentia legibus coërcebatur, quod permagni interesse iudicarent, at adolescentes a teneris annis honestis picturis, et honestis, cantibus assuefierent.* [5] Lib. II, cap. 66 § 266.

des Cicero anführt und hinzusetzt: „*de hoc abusu alibi loquuti sumus, lege Thebanorum mulcta pecuniaria coërcito. — Sed aliud est, ingeniose abuti arte pictoria; aliud præclare pingendo ex imperitia deficere.*"

4.

(Entw. z. LXVII. antiqu. Br.)

Lachm. 409. Maltz. 225. Hempel XIII, 2, 233.

Von Riedels Anmerkungen über den Laokoon[1] Einige Beweise seiner Unwißenheit. Von der Caricatur. Die Stelle aus dem Cicero. S. m. Collect. unter Mahlerey. Vermuthung woher die Caricatur Gesichter ihren Ursprung: aus den komischen Masken.[2] S. m. Collect. p. 264.

5.

(Entw. z. LXVIII. antiqu. Br.)

Lachm. ebd. Maltz. ebd. Hempel ebd.

Von dem Gesetze der Hellanodiken.

Die ikonische Statue sollte freylich die größere Ehre seyn. Aber was bewog sie, dieses zur größern, und nicht zur kleinern Ehre zu machen? Warum machten sie die Gefahr, in dem Bilde eines minder schönen Körpers auf die Nachwelt zu kommen, zur größern Ehre? Warum machten sie den Vortheil, sich in einem schönen, aber fremden, Ideal aufgestellt zu sehen, zur kleineren?

6.

Hempel 289 No. 9.

Der körperliche Schmerz verstellt am meisten. Das Schreyen allein zerstöret alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschloßenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öfnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne sichtbar zu machen. *instituit os adaperire, dentes ostendere. Plinius lib. XXXV. sect. 35.*[3]

---

[1] Vgl. Einleitung S. 131. [2] Masken der Alten, Hempel. [3] § 58.

### 7.

Laok. 2. Aufl. 362. Lachm. 170. Maltz. 197. Hempel 321 No. 29a.

*Montfaucon Antiquité Expliquée. Premiere Partie. Seconde Edit. de Paris 1722. p. 50.* hält einen Kopf mit einem Barte, und weit geöfnetem Munde, den er in seinem eignen Cabinete gehabt, für einen Jupiter *qui rend des oracles.* Höchst abgeschmakt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger, als nach dem alten Geschmacke seyn.

## Zu Abschn. II, Anm. h.

### 8.

Hempel 318 No. 23b (2. Absatz).

Die Figuren auf den Münzen gehören nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache. Denn die Bedeutung ist bey ihnen das vornehmste. Exempel von diesen also muß ich verbitten, sowie Exempel von solchen Werken, die mit der Religion oder einem Theile des Aberglaubens in Verbindung stehen, als Urnen, Särge, Altarstücke; deßgleichen auch alle Hetrurische Kunstwerke, denn die Hetrurischen Künstler scheinen die Kunst niemals als Kunst, sondern bloß als ein Hülfsmittel der Religion getrieben zu haben. Sonach bleibt von allen wider mich angeführten Exempeln nichts über als die Kiste des *Cypselus,* welches aber ein Werk aus den allerältesten Zeiten der Kunst ist, (Olymp. 30) wo man nach der Bestimmung der Kunst erst noch tappte.

### 9.

Aus d. Kollektanea p. 17 u. d. W. Abraxas. Lachm. 220. Maltz. 295. Hempel XIX, 243.

Die Abraxas erklärt Winkelmann für unwürdig, in Absicht der Kunst in Betrachtung gezogen zu werden.[1]

---

[1] Werke III, 220.

### Zu Abschn. II, Anm. p.

### 10.

Aus den Kollektanea p. 343. Lachm. 362. Maltz. 491. Hempel XIX, 462.

Philoktet.

Meine Vermuthung, daß Philoktet unter dem *claudicantem*[1] beym Plinius gemeint sey (s. Laokoon S. 22) sagt Riedel in s. Anmerkungen über meinen Laokoon, stehe bereits beym Gronov im Statius S. 285 „aber nur mit zwey Worten ganz verächtlich „hingeworffen, nicht in dem hohen kritischen Tone wie im „Laokoon."[2]

Ich soll Gronovs Statius noch zum erstenmale in die Hände nehmen, und bin mir sehr bewußt, daß ich meine Emendation niemanden zu danken habe. Doch dem ohngeachtet könnte mir Gronov zuvorgekommen seyn, und ich muß nachsehn.

### 11.

(Entw. z. LXIX. antiqu. Br.)

Lachm. 410. Maltz. 225. Hempel XIII, 2, 233.

Von dem Gemählde des Timanthes: und die Verbeßerung[3] der Stelle des Plinius, die ich aus dem Gronov soll geborgt haben. Ich kenne Gronovs Noten über den Statius nicht.

### Zu Abschn. III.

### 12.

Hempel 318 No. 23b (1. Absatz).

Was der griechische Epigrammatist[4] von dem Ajax des Timomachus sagt, widerspricht dem, was uns Philostratus von ihm meldet.[5]

---

[1] So die H.; die Ausgaben *claudicante.* [2] Bei *J. Fr. Gronov*, in *Statii Silvar. libr. V. diatrib.*, Hagae 1637, a. a. O. ist die betr. Stelle des Plin. citirt und zu *claudicantem* in Klammern bemerkt (*an Philocteten?*). [3] der Verbeßerung Hempel. [4] Jedenfalls Anth. Gr. IV, 180. 295 (Planud. IV. 83). [5] Vit. Apoll. II, 22.



Zu Abschn. IV.

**13.**

(Entw. z. LXXI. antiqu. Br.)

Lachm. 410. Maltz. 226. Hempel XIII, 2, 234.

Von dem Geschrey des Philoktetes. Er erdrückt es aus Furcht, daß sie ihn sonst nicht mitnehmen würden. Geschrey des Hippolytus.[1]

Zu Abschn. V.

**14.**

Hempel 286 No. 8 a.

In den Gemählden in der Vaticanischen Handschrift des Virgils,[2] welche Bartholi bereits stechen laßen und Antonio Ambrogi in s. mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma, 1764 in 3 fol.) nach ihm erscheint Laokoon gleichfalls mit beyden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemählde nackend, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesichte wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgileschen, sie gehen zwar zweymal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie Fontaines[3] für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an,[4] ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

---

[1] Bei *Euripides Hippol.* v. 1051 ff. [2] Vgl. unten im Anhang den Excurs zu Abschn. V und die Abbildung Taf. II. Die Abbildung bei Ambrogi (T. II p. 69) ist aber ganz verändert und wie die andern Illustrationen dieser Ausgabe nur eine freie Bearbeitung der vatikanischen Miniatur. [3] Nicht Andere, wie Hempel schreibt, der das undeutlich geschriebene Wort nicht entziffern konnte. Vgl. aber Laokoon S. 193. [4] Ambrogi schreibt ebd. p. 70: *Il P. Catrou mostra essere di sentimento, che questa maravigliosa descrizione Virgilio la ricavasse dalla statua di Laocoonte, e de' suoi figliuoli, lavorata, come pretendono, da Fidia.*

## 15.

Hempel 288 No. 7 c (1. Abs.).

Eben itzt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoon, und den Vorbildern, welche sich die Meister deßelben dabey gewählet,[1] einen Vorgänger habe, deßen Spuren ich unwißender Weise betreten. Es ist dieses *Barthol. Marliani*; ein Gelehrter welcher um die Zeit, da Laocoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts[2] entdeckt ward, lebte, und ich darf vermuthen, daß unsere damaligen Gelehrten, mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: *Et quamquam hi*, nehmlich *Ages. Poly.* und *Athan.*, *ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.** Ich sollte selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Commentar schreiben wollen.

## 16.

Hempel 319 No. 24.

*Laocoontis signum e marmore mira arte factum, in Pontificis viridario Romae, non quale a Virgilio ac Plinio, sed cujusmodi a græcis describitur.*[3]

## 17.

Laok. 2. Aufl. 363. Lachm. 170. Maltz. 197. Hempel 322 No. 29 a.

[Zu Montfaucon, Ant. expl. p. 64.]

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII. 1. hat keinen Schleyer; auch nicht einmal *infulam*; sie ist in ihren freyen natürlichen Haaren: ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

* *Topographia urbis Romae lib. IV. cap. 14.* Wenn aber Marliani hinzusetzt: *Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic subjecimus*: so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius das Werk des Marliani (*cfr. Antiq. Rom. T. III.*) nachdrucken laßen, nicht dabey befindet. Vielleicht daß ihn die erste Ausgabe hat.[4]

---

[1] gewehlet H. [2] Jahres H. [3] Ich weiß nicht, woher dies Citat entnommen ist. [4] Die Laokoongruppe ist bei Marliani a. a. O. auf p. 245 abgebildet.



Zu Abschn. V Anm. e.

**18.**

Hempel 288 No. 8 c (2. Abs.).

Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben: *Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς.*

Ebd. Anm. f.

**19.**

Hempel ebd. (3. Abs.)

Ich erinnere mich, daß man das Gemählde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bey dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja, die Geschichte des Laocoon vollkommen so vor, als Virgil erzehlet, und da in der nehmlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemählde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemählde gewesen sey. Allein man erlaube mir einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürffen. Diese Gallerie, und dieses Gemählde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgend als in der Phantasie des Petrons existiret. Nichts verräth ihre Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beynahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

Zu Abschn. VII, Anm. c.

**20.**

Aus d. Kollektanea p. 4. Lachm. 226. Maltz. 302. Hempel XIX, 250.

Addison.

Die Erklärung die er von der Stelle des Juvenals *Pendentisque Dei,* gibt, gehört nicht einmal ihm selbst zu, sondern, wie ich sehe hat sie schon Oiselius bei der nehmlichen Münze des Antoninus Pius Tab. XXXIX n. 3. *Ilia,* beschreibt er diese Münze, *seu Rhea Sylvia seminuda dormiens, et Mars nudus, sinistra Clypeum, dextra hastam ferens, ad eam accedens, sive ut ait Poeta:*

*Et nuda effigies clypeo venientis et hasta*
*Pendentisque Dei.*

(*Jac. Oiselii Thesaurus Numismatum*, ist 1677 in Amsterdam herausgekommen. 4°).

## Zu Abschn. VIII.

### 21.

Hempel 273 No. 6, 7.

[Spences Polymetis p. 74.]

Der Verf. giebt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt daß man schwerlich dergleichen bey Dichtern aus einem beßern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Alekto würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlaßen, auch von dem Dichter will unterlaßen wißen. Freylich eine zornige wüthende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie; weil er sie uns nur in einem und eben demselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wuth der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die beßere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es *Flaccus* vortrefflich thut.[1]

— *neque enim alma videri*
*Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro*
*Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.*

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Character streiten.

---

[1] Argon. II, 102.



## · Zu Abschn. VIII.

### 22.

Aus den Kollektanea p. 40. Lachm. 247. Maltz. 329. Hempel XIX, 282.

Villa Borghese.

Von den dort befindlichen Basreliefs und Statuen merke ich folgende an:

*1)* (*p. 13 ed. Hav.*[1]) *Anaglyphum, quod continuatio dici potest raptus Proserpinæ. Ab altera enim parte Cereris est figura, quæ currum ascendit a serpentibus tractum, ut filiam eat conquisitum. Crinibus sparsis, sublatisque manibus deplorat Fatum, quod e regione cernitur. Jupiter, qui retro illam est, casum ejus miseratur, et ipse præ dolore comam vellit. Ab altera parte sedet*[2] *Proserpina, demisso tristis vultu, pomum tenens manu, ut Regina mundi subterranei. Adstat una ex Parcis, vetula*[3] *forma, quæ illam consolari videtur, una cum multis aliis figuris familiæ Plutonis. Ante Proserpinam duo sunt pueruli, qui*[4] *ipsi poma seu fructus quosdam offerunt, quasi dicentes: Quid ita contristaris domina, quod relicta terra Elysios campos jam incolas Reginæ nomine?*[5] Sollte diese Beschreibung wohl ihre Richtigkeit haben? Sollte es möglich seyn, daß die Alten den Jupiter in einer so unanständigen Gestalt sollen gezeigt haben?[6] Ein Jupiter, der sich die Haare[7] ausrauft!

## Ebd. Anm. c.

### 23.

Hempel 276 No. 6, 14.

[Spences Polymetis p. 311.]

Wo Spence ausdrücklich sagt, *scarce any thing can be good*

---

[1] Das citirte Werk ist Manilli's Beschreibung der Villa Borghese. [2] *redit* Hempel. [3] *vetulae* Hempel. [4] *quae* H. [5] Anstatt dieser ganzen lat. Beschreibung steht bei Lachm. u. Maltzahn: „Manilli gedenkt in seiner Beschreibung dieser Villa eines Basreliefs, welches den Raub der Proserpina vorstelle und worauf Jupiter, vor mitleidendem Schmerz, sich das Haar raufe." Die Hds. bietet aber nur die oben mitgetheilte lateinische Beschreibung und so steht sie auch (mit den bezeichneten Abweichungen) bei Hempel. [6] gezeigt hätten, die Ausgaben. [7] das Haar, die Ausg., auch Hempel.

*in a poetical description which would appear absurd, if represented in a statue, or picture.*

## Zu Abschn. IX.

### 24.

Hempel 279 No. 7, 11.

[Spence Polymetis p. 81.]

Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vorstellen sollen, sie wirklich vorstellen, ist nichtig. Die Stelle des Ovids, daß diese Göttin kein Bildniß gehabt,[1] bezieht sich bloß auf ihren Tempel in Rom, wo sie unter keinem besondern Bilde, sondern bloß unter der Gestalt des Feuers verehrt wurde. Daß sie aber, außer diesem geheimen Gottesdienste von den Künstlern nicht persönlich vorgestellt worden, ist daraus gar nicht zu schließen. *Numa* ist nicht der Erfinder des Vestalischen Gottesdienstes, sondern nur der Verbeßrer. Und vielleicht daß seine Verbeßerung eben darinn bestand, daß er das Bildniß der Vesta aus dem Tempel schaffte und sie bloß unter dem Feuer verehren ließ. Denn schon die Trojaner verehrten die Vesta, und *Aeneas* brachte ihren Gottesdienst nach Italien und auf die Römer. Daß aber die Trojaner außer dem Feuer wirklich ein Bildniß von ihr gehabt haben, bezeigt die Stelle des Virgils Aeneid. lib. II. v. 296.

*— et manibus vittas, Vestamque potentem,*
*Aeternumque adytis affert penetralibus ignem.*

Hier wird das Bildniß der Vesta von dem Feuer welches sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildniße verehrt, welches Ovid bezeigt [Fast. lib. III],[2] wenn er sagt, daß als die Sylvia Mutter geworden,

*— Vestæ simulacra feruntur*
*Virgineas oculis opposuisse manus.*

Spence will diese Stelle so erklären, als ob durch das *feruntur* die *simulacra* ungewiß gemacht würden, da es doch auf die Sache selbst geht.

---

[1] Fast. VI, 295. [2] v. 45.



Kurz, Spence bedenkt nicht, daß sich das Gebiete der alten Künstler weiter erstreckt habe, als die Religiösen Gebräuche. So gut die Dichter aus der Vesta ein wirkliches Wesen machten, die die Tochter des *Saturnus* und der *Ops* war, die einmal in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschaft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzehlen: eben so gut konnten[1] ihr auch die Bildhauer[2] nach ihrer Art die persönliche Existens ertheilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehrt wurde.

Daß auch die Griechen Bildniße von der Vesta gehabt, bezeigt die Statue des *Scopas* beym *Plinius.*[3] Denn daß dieses keine Vestalinn seyn kann, ist daher klar, weil die Vesta bey den Griechen nicht Jungfrauen zu Priesterinnen hatte etc.

Zu Abschn. XI Anm. e.

**25.**

Hempel 283 No. 7, 20.

[*Richardson, traité de peinture* p. 46.]

*Richardson* erleutert die Regel, daß in einem Gemählde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es mag auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müße, durch ein Werk des *Protogenes.* „*Protogenes*, sagt er, in sei„nem berühmten Gemählde Jalysus, hat ein Rebhuhn mit so „vieler Kunst gemahlt, daß es zu leben schien und von ganz „Griechenland bewundert ward; weil es aber die Aufmerksamkeit „allzu sehr an sich zog, so löschte er es ganz aus."

*Richardson* irrt sich. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus des Protogenes, sondern in einem andern Gemählde, welches der ruhende Satyr hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des *Plinius* (*lib. 35. sect. 36. p. 700*) entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius hat. *Rhodi libr. I. cap. 14. p. 38. In eadem* (*tabula sc. in qua Jalysus*) *Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon, tibias tenens.*

*Strabo* ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhn. *Lib. XIV. p. 652.* Und dieser unterscheidet

[1] konnte H. [2] der Bildhauer Hempel. [3] XXXVI, 25.

den *Jalysus*, und das Gemählde mit dem an eine Seule sich anlehnenden Satyr, auf welcher Seule das Rebhuhn war, ausdrücklich.

Die Stelle des *Plinius* haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwey verschiedenen Gemählden daselbst die Rede ist. Dem einen, weswegen Demetrius die Stadt nicht einbekam, weil er den Ort nicht angreiffen wollte, wo es stand. Und das andere, welches Protogenes, während dieser Belagerung mahlte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

## Zu Abschn. XII.

### 26.

Hempel 271 No. 5 c (1. Abs.).

*Iliad.* λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet. — π. 789. 90, wo Phoebus unsichtbar dem Patroclus entgegenkömmt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen seyn?

## Zu Abschn. XII Anm. c.

### 27.[1]

Laok. 2. Aufl. 372. Lachm. 130. Maltz. 154. Hempel 276 No. 7, 1.

Gerard (*On taste.* London. 1759. p. 24.) glaubt, wider meine Meinung, daß die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beybehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müßen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich

[1] Vgl. hiermit C 2.



meinen Blick darauf herumreisen laßen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nehmlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. [Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewiße Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn[1] von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard p. 147 vom Parmigiano.][2] Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Lairesse[3] anführet, scheinet nichts zu seyn, und grade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr mechanisches dabey ist, könnte er mehr davon schreiben.

## Zu Abschn. XIV.

### 28.

Lachm. 130. Maltz. 155. Hempel 277 No. 7, 3.

Cibbers[4] Critik einer Stelle des Nat. Lee, die er für Non-

---

[1] Betracht. üb. d. Malerei S. 543. [2] Das Eingeklammerte steht in der Hdschr. am Rande. Vgl. Laok. XXII. [3] Gérard de Lairesse, Verfasser eines im vorigen Jahrh. sehr geschätzten Werkes über Malerei: „*Het groot schilderboek*," das große Malerbuch, Amsterdam 1707, 2. Aufl. 1712, deutsch zu Nürnberg 1728 in 3 Bdn. Von Hagedorn außer a. a. O. noch häufig citirt. (Die oben angeführten Ausgaben der Fragmente schreiben hier sämmtlich das unsinnige Carnisse, die H. hat, nach Grosse, Carnisse, das richtige ergiebt die betr. Stelle in Hagedorn.) [4] Theophilus Cibber's Werk: *The lives of the poets of Great Britain and Ireland from the time of Dean Swift.* Lond. 1733 habe ich leider nicht einsehen können Ueber Cibber und Lee vgl. d. Register.

sens erklärt, weil sie kein Gemählde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert. S. die angezogene Epistel v. 121.[1] Ich halte mit Warburton die Stelle gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch Recht, daß sie sich nicht mahlen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe unrecht ist; und daß es allerdings poetische Gemählde giebt, die sich nur schlecht mahlen laßen.

### 29.

Lachm. 132. Maltz. 156. Hempel 281 No. 7, 15.

*Richardson Traité de la Peinture T. I. p. 9. Après avoir lû Milton, on decouvre la Nature avec des yeux plus clairvoians qu'auparavant; on y remarque des beautés auxquelles on n'auroit point fait attention.*

Und dieses, ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr, und eine Art von Vergrößerungsgläsern seyn, durch welche sie Dinge bemerken lernen,[2] die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

## Zu Abschn. XVII.

### 30.

Hempel 277 No. 7, 2.

Pope verlangt von einem wahren Dichter (*Prologue to the satires v. 340.*)

*That not in Fancy's maze he wanderd'd long*
*But stopp'd to truth, and moraliz'd his song.*

Auch K.[3] führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte seinen Frühling, welcher nichts als eine Kette von Phantasien und Bildern ist, darnach umarbeiten. Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder mahlenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bey aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in eben demselben Prologe:

---

[1] Pope's Nachahmung des horazischen Briefes an die Pisonen.
[2] So H.; können, die Ausgaben. [3] Ewald v. Kleist.

— — *who could take offence,*
*While pure description held the place of sence.*

*pure* sagt er kann hier armselig und rein heißen. Doch jenes sey der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß mahlendes Gedichte ein Gastgeboth von lauter Brühen genannt habe.

An einem andern Orte (Ueber den 314. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August) sagt Warburton: *Descriptive Poetry is the lowest work of a Genius.*

Zu Abschn. XVIII.

**31.**

Laok. 2. Aufl. 375. Lachm. 132. Maltz. 157. Hempel 282 No. 7. 18.

[*Richardson, Traité de la peinture* p. 43.]

Es hat, sogar große, Mahler gegeben, welche in ein einziges Gemählde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Verlaßung seines väterlichen Hauses, bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück daueren laßen.

Allein der Fehler des Mahlers ist unendlich ungereimter als der Fehler des Dichters. Denn

1. hat der Mahler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unsrer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspectiv ist dazu nicht hinreichend.[1]
2. Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewiße Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Acte in Rom und in dem zweyten in Aegypten sind, so sind wir doch an diesen beyden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Acte heyrathet, und im zweyten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beyden eine Zwischenzeit: anstatt daß bey dem Mahler noth-

[1] Dieser Satz steht in der H. am Rande beigeschrieben.

wendig alle verschiedne Orte in einen Ort, und alle verschiedne Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3. Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemählde die Einheit des Helden verlohren geht. Denn da ich alles auf einmal darinn übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

## Zu Abschn. XIX.

### 32.

Laok. 2. Aufl. 369. Lachm. 161. Maltz. 188. Hempel 314 No. 20.

Eines von den perspectivischsten Gleichnißen ist das, wo Homer (*Iliad. T.* v. 373 u. f.) das Schild des Achilles, oder vielmehr deßen Glanz mit dem Glanze eines Feuers,[1] daß von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellet.

*— αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε, στιβαρόν τε,*
*Εἵλετο, τοῦ δ' ἀπάνευθε σέλας γένετ', ἠύτε μήνης.*
*Ὡς δ' ὅτ' ἂν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτῃσι φανείη*[2]
*Καιομένοιο πυρὸς, τὸ δὲ καίεται ὑψόθ' ὄρεσφιν,*
*Σταθμῷ ἐν οἰοπόλῳ· τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἄελλαι*
*Πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φίλων ἀπάνευθε φέρουσιν.*

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz den die Schiffer erblicken, der zweyte; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht der dritte; die Freunde von welchen sie fern auf dem Meere herum getrieben werden, der vierte.

## Zu Abschn. XXII Anm. c.

### 33.

Hempel 274 No. 6, 10.

[*Spences Polymetis* p. 102, n. 99.]

Wegen meiner Verbeßerung des *Sacrificantium* in der Stelle des *Plinius*. Ich möchte aber nur fragen, zu weßen Ehren

---

[1] Ergänze „vergleicht."   [2] L. *φανῇη*.



tanzte denn *Diana*? zu ihren eigenen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung seyn.

### Zu Abschn. XXIV.

### 34.

Aus den Kollektanea p. 405. Lachm. 379. Maltz. 516. Hempel XIX, 488.

Schönheit

des menschlichen Körpers, besonders des Gesichts, in wie weit dieser von den Wehmüttern und Ammen nachgeholfen werden kann. Dahin gehörige Stellen.

1 *Hippocrates*[1] *Lib. de Aeribus etc. sect. 35*, wo er sagt, daß die Scythen die langen Gesichter geliebt, und sie ihren Kindern durch den Druck zu geben gesucht. N. B. Wenn dieses also ein wahres Kennzeichen der Scythen ist, dürfte es der Mahler wohl beybehalten? und wie weit? ohne seine Composition häßlich zu machen.[2]

### Zu Abschn. XXV.

### 35.

Hempel 274 No. 6, 8.

[*Spence* p. 95.]

Der Verf. scheint mit dem bestraften Marsyas als *Sujet* zur Mahlerey nicht zufrieden zu seyn. Diese Geschichte übrigens, wie sie *Ovid* beschreibt (*Metam. lib. VI. v. 383* u. f.), beweist, daß eckle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen und solches vermehren.

---

[1] In den Ausg., außer Hempel, steht hierfür, nach der Ueberschrift Schönheit, die Stelle so: Der körperlichen Schönheit, besonders der Gesichtszüge, kann von den Wehmüttern und Ammen nachgeholfen werden. Dies bemerkt Hippocrates etc. [2] Der unter dem Namen des „Schleifers" bekannte Skythe in den Uffizien in Florenz zeigt in der That einen eigenthümlich spitzen Schädel, der auf gewisse künstliche Mittel (wie sie z. B. einige nordamerikanische Indianerstämme anwenden) hindeutet.

### 36.

Hempel 279 No. 7, 10.

Auch das ist beym Virgil ein eckler Zug. *Aeneid. lib. II. v. 277,* wo Hektor dem Aeneas im Schlafe erscheinet:

*Squallentem barbam et concretos sanguine crines.*

### 37.

Hempel 284 No. 7, 22.

[*Traité de la peinture* p. 51.][1]

Richardson hat eine Zeichnung von Polydor[2] gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Mahler die Eingeweide aus dem Leibe hängen laßen. Höchst eckel.

### 38.

Lachm. 133. Maltz. 158 (aber bei beiden nur der letzte Absatz).
Hempel 284 No. 7, 24.

[Ebd. p. 74.]

*Pardenone*[3] hat in einem Gemählde von dem Begräbniße Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten laßen, *Richardson* mißbilligt dieses deswegen, weil er noch nicht so lange todt gewesen, daß er hätte riechen können. Bey der Auferstehung des Lazarus hingegen glaubt er, daß es dem Mahler erlaubt sey, von den Umstehenden welche so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß s. Körper schon gerochen habe.

Allein diese Vorstellung ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle zu dulden, weil sie sich auf etwas eckelhaftes gründet, welches der Mahler durchaus vermeiden muß. (Nubes v. 170—74.)[4]

*Rubens* in s. Auferstehung des Lazarus in *Sanssouci* hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch daß dieses der eigentliche ist, und fällt dabey die Nothwendigkeit, sich die Nase zuzuhal-

---

[1] Die H. hat 50, doch ist 51 richtig. [2] Polydor ist Polidoro da Caravaggio. [3] Lies Pordenone, wie auch bei Richardson steht. Doch schreibt Lessing auch im Text des Laokoon Pardenone. [4] Dies Citat steht in H. am Rande. In den Ausg. fehlt es; Lessing hat es im Laokoon verwerthet.



ten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden seyn.

## Zu Abschn. XXVI.

### 39.

Hempel 287 No. 8 b.

Vielleicht war es Pollio Asinius[1] der den Laocoon des Virgils durch einen Griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eignes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eignen Werke über dieses Gedichte könnten die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt *ad vers. 7. libr. II*, und besonders *ad vers. 183. libr. XI.* Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, das Verzeichniß der verlohrenen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.

Zugleich war Pollio[2] ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laocoon vollkommen angemeßen: *ut fuit acris vehementiæ, sic quoque spectari monumenta sua voluit.* (*Plinius, l. 36, sect. 4. cap. 5. p. 729.*)

## Zu Abschn. XXVIII.

### 40.[3]

Hempel 317 No. 23 a.

Warum soll man sagen können: *obnixa frons* und nicht *obnixum genu?* Jenes ist *frons quae obnititur*, so wie dieses *genu quod obnititur.* Warum kann bey jenem das, dem sich die

---

[1] Die Ausg. Asinius Pollio, die H. verändert aber durch darübergeschriebene 1 und 2, wie oben. [2] Pollio war zugleich H. und die Ausg.; doch ist in jener durch darübergeschriebene 3, 2, 1 die Stellung geändert. [3] Dieses Stück ist im 35. der antiqu. Briefe fast ganz verwerthet. Anlaß dazu gab der Einwand von Klotz.

Stirne entgegenstemmet, ausgelaßen werden, und warum bey diesem nicht? *Genu obnititur,* wenn der Fuß so gebogen wird, daß das Knie heraussteht. Und wie könnte man die Stellung des Borghesischen Fechters, in Ansehung des linken Fußes, oder Knies, welches sich wirklich entgegenstemmet, indem der rechte Fuß zurück sich strecket, anders als durch *obnixu genu* geben? *Genu flexum* würde ganz etwas anders seyn, denn *genu flexum* ist soviel als *genu positum.* Es war auch nicht nöthig, ausdrücklich dazuzusetzen, welches Knie das vorgestreckte gewesen, ob das rechte oder das linke; denn es verstand sich von selbst, daß es dieses gewesen, da bekannt, *cum missilibus agitur, sinistros pedes in ante milites habere debere.*

Und man zeige mir doch, wie nach der gemeinen Auslegung die Stellung des Chabrias gewesen seyn müße? *Obnixo genu scuto?* Das Schild gegen das Knie gestemmt. Man müßte sagen: Das rechte Knie lag auf der Erde, und das gebogene linke Knie war gegen das Schild gestemmt: also ohngefehr was bey den Römern *genibus positis inter scuta subsidere* sagt (*Veget. de re milit. lib. 1. cap.* XX.) Der französische Uebersetzer hat sie sich nur zum Theil richtig vorgestellet: *mais Chabrias arreta le reste de la phalange, leur fit jetter leurs piques et leurs ordonnant de mettre un genouil en terre et de se couvrir de leurs boucliers, il leur apprit pour la première fois à soutenir l'assaut de l'ennemi.* So vortheilhaft aber diese Stellung in der Schlacht gewesen wäre: so unschicklich würde sie zu einer Bildseule gewesen seyn; und so gern auch Chabrias seine Erfindung hätte aufzubehalten und zu verewigen gewünscht, so würde er es doch lieber auf jede andere Weise gesucht haben, als durch eine Statue in der nehmlichen Stellung, in der er eine sehr kleine und furchtsame Figur gemacht hätte, da er hingegen in der, wie ich ihn denke, eine sehr edle und kühne macht.

*Obnixo genu* sollte soviel seyn, als *obnixo gradu?* Das ist gar nicht meine Meinung. Sondern ich[1] mir, wie gesagt, daß bloß die Stellung des linken Knies angegeben worden.

Und endlich ist es wahr, daß mir die meisten *codices* zuwider sind, indem sie *projecta hasta* ohne das *que* lesen. Wel-

---

[1] Ergänze „denke."



ches sind diese meisten *codices?* Ich weiß wohl, Bökler hat aus s. *Codice* diese Lesart angeführt, aber sie doch nicht für richtig genug gehalten, um sie in den Text aufzunehmen. Die gedruckten Ausgaben alle, haben das *que,* und es müßen es doch also auch Handschriften gehabt haben, welches genugsam zeiget, daß man wegen der Construction in dieser Stelle nicht einig gewesen.

---

# C.

# Materialien zu den Entwürfen.

## Zum Entwurf A 2, Abschn. X.

### 1.

Hempel 275. No. 6, 12.

[*Spence* p. 116.]

Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Mahlerey vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu welchen genöthiget, welche den Hauptzug schwächen, ja ihm gar widersprechen. Wenn ich lese:[1]

— *rabidi cum colla minantia monstri*
*angeret: et tumidos animam angustaret in artus,*

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich eben dieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt, und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

---

[1] Stat. Theb. IV, 827.

### Zum Entwurf A 4, 3. Abschn., I und II.

### 2.[1]

Laok. 2. Aufl. 345. Lachm. 157. Maltz. 183. Hempel 309 No. 18.

Die Mahlerey sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist überhaupt zu reden wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst laße man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewißen Umständen, es völlig zu seyn aufhören können.

Ich meine nehmlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nehmliche, und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemählde betrachtet werden soll.

Derjenige Mahler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße mahlen. Derjenige welcher zu weit unter diesem Maaße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücken, der Miniaturmahler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler seyn; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewißermaaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabey bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

---

[1] Vgl. hiermit B 27 und s. Guhrauer II, 1, 52.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu seyn scheint; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu laßen."

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu seyn scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bey den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemählde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabnen beyträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Mahlerey gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schroffesten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemählde beim Shakespear, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! (*King Lear Act. IV, Sc. 5.*[1])

— — — — *Come on Sir!*
*Here's the place; stand still. How fearful*
*And dizzy 'tis to cast one's Eyes so low!*
*The Crows and Choughs, that wing the midway air,*
*Shew*[2] *scarce so gross as Beetles. Half way down*
*Hangs one that gathers Samphire; dreadful trade!*
*Methinks he seems no bigger than his head.*
*The Fishermen that walk upon the beach*
*Appear like Mice; and yon*[3] *tall anchoring bark*
*Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy*

---

[1] Vielmehr Sc. 6. [2] *Show*, Delius. [3] *yond*, Delius.

*Almost too small for sight. The murmuring Surge*
*That on the*[1] *unnumberd idle Pebbles chafes*
*Cannot be heard so high. I'll look no more,*
*Lest my brain turn, and the deficient sight*
*Topple down headlong —*

Mit dieser Stelle des Shakespear zu vergleichen die Stelle beym Milton *B. VII. v. 210.* wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bey weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bey dem Shakespear so vortrefflich durch die allmälige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

## Ebd. III und IV.

### 3.

Laok. 2. Aufl. 341. Lachm. 156. Maltz. 181. Hempel 307 No. 16.

Daß die Mahlerey sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann. Indeß sind beyde auch hierinn nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie[2] entstanden sind, und daß die ersten erfundnen Wörter gewiße Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch itzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiednen Sprachen größtentheils in ihren einzeln Worten von einander abgehen, so viel ähnliches

---

[1] *th'*, Delius. [2] Onomatopaeie H.

haben sie indeß noch in denjenigen Fällen, in welchen allem[1] Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meyne bei dem[2] Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjectiones sind in allen Sprachen ziemlich einerley und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weis, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beynahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen Philoktet bey dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewißen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nehmlich alle die Worte vollkommen so aufeinander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrücken. Dieses ist ein andrer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden, und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nehmlich die Metapher. Da nehmlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, deßen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichniße. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts als eine

---

[1] allen H. [2] bey den H.

ausgemahlte Metapher, oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Mahlerey befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Ebd. V.

4.

Laok. 2. Aufl. 354. Lachm. 135. Maltz. 160. Hempel 290 No. 11 a.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen, ist beym Milton (*Paradise lost, Book III. 685*[1]), wo Satan den Uriel hintergehet.

*— oft though wisdom wake, suspicion sleeps*
*At wisdom's gate, and to simplicity*
*Resigns her charge, while goodness thinks no ill*
*Where no ill seems —*

„Oft wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn „an ihrer Thüre, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die „Güte nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Mahlerey beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherley Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer,[2] gothischer,[3] mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzehlt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Mahler behandelt worden.[4]

---

[1] Lies 686. [2] kündischer H. [3] gothisch hatte früher oft den Sinn des Verzerrten, Schnörkelhaften, selbst Rohen; wie denn auch in mönchisch etwas Verächtliches liegt. [4] Des Kebes *Πίναξ* enthält ein allegorisches Gemälde des menschlichen Lebens, veranlaßt durch ein Bild, welches Jünglinge betrachten und das

## Ebd. VI und VII.

### 5.[1]

Laok. 2. Aufl. 333. Lachm. 151. Maltz. 177. Hempel 303 No. 15.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bey dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührliche Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müßen: so folget von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beyden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen laßen.

Daß willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen laßen, als mit natürlichen nebeneinandergeordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beyden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerley oder für verschiedne Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1. Die Vereinigung willkührlicher, aufeinander folgender

---

ihnen von einem Greise erläutert wird. Den Verfasser halten die einen für den Schüler des Sokrates, Kebes aus Theben, andere für einen Stoiker der Kaiserzeit; der neueste Herausgeber, Fried. Drosihn (Leipz. 1871) für einen Stoiker, Cyniker oder Rhetor, der noch vor Chrysostomus und vor Lucian gelebt habe.

[1] Vgl. Guhrauer II, 1, 81 und 306.

hörbarer Zeichen, mit natürlichen, aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beyderley Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln, aber ich darf doch betauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weis. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelaßen hat.*

* Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der Französischen und Italienischen Oper festsetzen. In der Französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.
In der italiänischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häuffung der Personen z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons;[1] aus der übeln Gewohnheit jede Scene, auch die aller passionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beym Abgehen für seine Cadence geklatscht seyn.)
Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys, und Armide[2] gegen die besten des Metastasio untersuchen.

---

[1] Der ältere Crébillon, der Trauerspieldichter, ist gemeint.
[2] Nicht die so betitelten Opern von Piccini und Gluck, da diese erst 1773 resp. 1777 aufgeführt wurden, sondern, wie Guhrauer p. 306 nachweist, die gleichnamigen Opern des seiner Zeit und bis auf Gluck ungemein beliebten Componisten Lully, 1633—1687.

Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beyde Verbindungen gedacht habe; nehmlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabey seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviret, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bey der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beyden Künsten, bestehet darinn, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darinn, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedne Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beyder Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beyder Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerley ist. Die einzeln Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkührliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen[1] Art seyn muß; daß es bey ihr keine Schönheit ist, den[2] besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem[3] Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähn-

[1] gedrungen H. [2] In H. vielleicht die besten. [3] jeden H.

liches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworffen daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrengt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrengt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freylich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig, nur will gern kein Volk das wenigere auf seine Sprache kommen laßen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der gemachten Anmerkung in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer unter einander verbinden laßen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erfoderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2. Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, daß ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drey Verbindungen, von welchen allen wir bey den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes den diese Zeichen nöthig haben weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.



3. Wie es eine Verbindung willkührlicher aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlichen[1] aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen, mit natürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren Zeichen geben?* Ich glaube dieses war die Pantomime[2] der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles[3] beytrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bey der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommnen Verbindungen, die unvollkommnen sind diejenigen, da willkührliche aufeinander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Mahlerey mit der Poesie seyn würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommne[4] Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bey welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Mahlerey der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder mahlen zu laßen, und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war.

* Die einfache Kunst, welche sich willkührlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen seyn.)

---

[1] natürlich H. [2] Hier und im Folgenden von L. immer Pantomine geschrieben. [3] vielles H. [4] vollkomne H.

Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

Ebd. Anhang IV.

6.

Laok. 2. Aufl. 358. Lachm. 162. Maltz. 188. Hempel 314 No. 21.

[Winckelmann, Gesch. der Kunst, p. 396.][1]

„Plinius, sagt Herr W., berichtet, daß man unter dem „Nero nicht mehr verstanden, in Erzt zu gießen, und er beruft „sich auf die Colossalische Statue dieses Kaysers vom Zenodo-„rus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht ge-„lingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini[2] „wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor ge-„wesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschloßen haben. Aber auch Herr W. muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines Colossalischen Merkurs bewehrt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kayser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dieser Statue zu laßen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderswo aufrichten zu laßen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen seyn müße? Plinius sagt zwar: *Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam.*[3] Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darinn den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darinn liegt, als

[1] Werke VI, 216. [2] Winckelmann citirt dessen *Roma antica* l. 3 c. 12 p. 115. [3] XXXIV, 46.



der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewiße Mischung (*temperaturam æris*) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu seyn glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimniße; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darinn, daß die Alten das Kupfer aus welchem sie ihre Bildsäulen goßen mit Gold und Silber sollen gemischet haben: *quondam æs confusum auro argentoque miscebatur.* (*Plin. lib. 34. sect. 3. edit. Hard.*) Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Bley, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzehlet. (*l. c. sect. 20.*) Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: *Ea statua indicavit interisse fundendi æris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi cælandique nulli veterum postponeretur* (*l. c. sect. 18.*) Umsonst wollte der verschwendrische Nero Gold und Silber dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Werth des Metalles, worinn er arbeitete hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten: Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müßen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erzt, sagt Herr W. in einer neuern „Schrift (Nachrichten von den neuesten Herculanischen Ent„deckungen S. 35[1]), den man kürzlich im Herculano entdeckt, „könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vor„giebt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, „in Erzt zu gießen." — Wem können wir, wegen der Schönheit dieses Werks sichrer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weis den Ort zwar wohl, auf den sich Herr W. noch beruffen könnte; wo nehmlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erztes redet und hinzusetzt, *et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor hæc sit, an materia.*[2] Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit ver-

---

[1] Werke II, 278. [2] XXXIV, 5.

stehen; weil er selbst dem Zenodorus ein beßres Zeugniß ertheilet, und der Meister des erwähnten Seneka gleichfalls ein beßeres verdienet.

Zum Entwurf A 5, Abschn. XXXI.

7.

Laok. 2. Aufl. 302. Lachmann 139. Maltzahn 165. Hempel 289 No. 10a.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beyhülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bey der Mahlerey die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmahlen.[1]

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Mahlers. Die Historie war bloß ein Mittel seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Mahler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie mahlen Historie, um Historie zu mahlen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe andrer Künste und Wißenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wißenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

Ebd. Abschn. XXXIII.

8.

Laok. 2. Aufl. 302. Lachm. 140. Maltzahn 165. Hempel 290 Nr. 10b.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Mahlerey.

Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existiret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bey den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht Statt.

---

[1] Historienmalen H.



Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmahler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmahler demjenigen Historienmahler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen mahlt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen.

Ebd. Abschn. XXXIX.

## 9.

Laok. 2. Aufl. 308. Lachm. 137. Maltz. 162. Hempel 292 No. 11 c.

### Gemählde beym Milton.

I. Von progressivischen Gemählden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beyspiele giebt, finden sich auch sehr schöne beym Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfule. P. L. B. I. v. 221—228.[1]

β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 871—883.

γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.

δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. IV.[2] v. 181—183.

ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.

ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wieder die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.

η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.[3]

ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Trohnes. X 414.

κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

---

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers

---

[1] Lies 229. [2] B. III. H. und Ausgaben, was falsch ist.
[3] Richtiger 494 ff.

Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihrer Wirkung geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX. 455—466.

---

II. Auch an solchen Gemählden, die wirklich von der Mahlerey behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; ob schon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1. Richardson hält den Raphael mit seinen drey Paar Flügeln (B. V. 277) für einen schönen Gegenstand der Mahlerey; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Ob schon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts mahlerischer. Die Gestalt der Cherubins[1] ist eben so unmahlerisch. XI. 129.
2. Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange. B. IX. 496, welches wider alle Ponderation in der Mahlerey seyn würde; ob es schon bey dem Dichter sehr gefällt.

Ebd. Abschn. XL.

**10.**

**Laok. 2. Aufl. 311. Lachm. 136. Maltz. 161. Hempel 291 No. 11 b.**

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, (*Paradise lost B. III. 722*) welches vielleicht gleichfalls

---

[1] der Cherubins H., des Cherubims, Ausg. v. 1788, Lachm., Maltz., was schon aus Milton selbst sich als falsch ergiebt; der Cherubims Hempel. Das richtige wäre der Cherubim, da die Endung im den Pluralis bedeutet; bei Milton heißt es: ***the cohort bright of watchful Cherubim.***



hieher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan, den Erdball, die Wohnung des Menschen zeigen, und sagt:

*Look downward on that globe, whose hither side*
*With light from hence, though but reflected, shines.*

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns ge-„wandt ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist." — Man merke, daß beyder Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehret war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Helfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete[1] und die andere unerleuchtete Helfte erblicken; aber das macht weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflißentliche Ausmahlung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer mahlt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beywort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beysammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bey dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müßen, bey dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kan, weil er sie öfters beysammen zu sehen die Gelegenheit verloren: Ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häuffen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen, das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr

[1] erleichte H.

schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bey dem Lichte so[1] gedacht oder empfunden hat (P. L. Book VII. v. 243 bis 246):

*Let there be light, said God, and forthwith light*
*Ethereal, first of things, quintessence pure,*
*Sprung from the deep, and from her native east*
*To journey through the airy gloom began.*

Ebd. Abschn. XLIII.

**11.**

Laok. 2. Aufl. 315. Lachm. 143. Maltz. 169. Hempel 295 No. 12.

Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbeßere ich meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Mahlerey folgendergestalt.

Die Mahlerey schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen, ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilet. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit eräugnen muß; so ist es klar, daß die Mahlerey auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilet ist, neben einander in dem Raume existiren müßen; der Raum aber das eigentliche Gebiete der Mahlerey ist; so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürffen.

---

[1] so H., je die Ausg.



Aber werden diese collectiven Handlungen, deswegen weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürffen der poetischen Mahlerey auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen; so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist; da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter ebensowohl das nach und nach beschreiben, was ich bey dem Mahler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Mahlerey und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiete, das sie aber nicht auf einerley Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzeln Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Mahlerey: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Mahlerey ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Mahlerey nicht. Sondern da bey ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen als in dem Ganzen vernachläßigen; und es ist ihr eben so erlaubt als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beytragen können.

Diese doppelte Regel, nehmlich, daß der Mahler bey Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen; der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht das Urtheil

über eine Menge Gemählde des Künstlers und des Dichters, und kann beyde in der Wahl ihrer Vorwürffe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zu Folge kein jüngstes Gericht mahlen sollen. Nicht zu gedenken, wieviel dieses Gemählde, durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen[1] verlieren muß; da das allergrößte doch noch immer ein Jüngstesgericht[2] en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren, und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bey dem Bion[3] ein vortreffliches Gemählde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Mahlers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beybehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bey dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

Ebd. Abschn. XLV.

12.

Laok. 2. Aufl. 319. Lachm. 145. Maltz. 171. Hempel 297 No. 13.

Den Schranken der bildenden Künste zu Folge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzehlt man, mahlte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen.[4] Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben beßer gemahlt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müßen. — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst chiquaniret! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und

---

[1] Erhabenenen H. [2] So die H.; jüngstes Gericht die Ausg. [3] Vgl. oben S. 360. [4] Vgl. Plin. XXXV, 65. Senec. controvers. X, 34, 27.



hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

Ebd. Abschn. XLVI.

**13.**

Laok. 2. Aufl. 321. Lachm. 146. Maltz. 171. Hempel 297 No. 14.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Product von der Länge des erstern, und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Mahlerey seyn; und wenn Caylus (*Tab. VII. et XII. Lib. V de l'Iliade.*) dem Künstler bey allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken; so kan man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde.*

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit, auf mehr als eine Weise, ungemein sinnlich ausdrucken, nachdem sie 1)

* Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bey Gelegenheit eines der alten Gemählde aus dem Nasonischen Grabmahle gemacht habe. (*vid. Bellorius*[1] *Tab. XII.*) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff, hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nehmlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre Cirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikul Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

---

[1] S. Bartoli, *Pitture ant. delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni.* Das Bild, jetzt verloren, ist wiederholt bei Overbeck, Atlas zur Kunstmythol. Taf. XVIII No. 7.

entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuren Maaßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch, weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen laßen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus (*Iliad. ε. 365.*) auf dem Wagen des Mars[1] von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückführt: so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen willig und sogleich sind sie da.

*Πὰρ δέ οἱ Ἶρις ἔβαινε, καὶ ἡνία λάζετο χερσίν*
*Μάστιξεν δ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην,*
*Αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκοντο θεῶν ἕδος, αἰπὺν Ὄλυμπον.*

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreiffen der Zügel, zwischen dem Ergreiffen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläuffer Arias (*Anthol. lib. I.*)[2]:

*Ἢ γὰρ ἐφ' ὑσπλήγγων,[3] ἢ τέρματος εἶδέ τις ἄκρον*
*Ἠΐθεον, μέσσῳ δ' οὔποτ' ἐνὶ σταδίῳ.*

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken, oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfähret, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern (*Iliad. ε. 770.*):

*Ὅσσον δ' ἠεροειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν*
*Ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἴνοπα πόντον,*
*Τόσσον ἐπιθρώσκουσι θεῶν ὑψηχέες ἵπποι.*

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges an deßen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso (p. 7.), sagt daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur (*Aeneid. lib. IV. 252.*), indem er von dem

---

[1] Maars H. [2] Anth. Pal. IX, 557. [3] L. *ὑσπλήγγων*.



Olympe nach Carthago flieget, unter Wegens auf dem Berge Atlas ruhen laße; *quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi.* Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen.[1] Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen. (*Canto I. st. 14.*) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt. (*Odyss. ε. 50.*) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr „müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen „der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde „es allerdings unanständig seyn. Sondern die Absicht des „Dichters dabey ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von „der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwey „Helften, und läßt euch aus der bekannten Größe der einen „kleinern Helfte auf die unbekannte Größe der andern Helfte „schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius, oder Atlas; oder von diesen Bergen, bis in die Insel Ogygia oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt gewißer Maaßen nur darinn hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlaßen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stutten des Erichthonius (*Iliad. XX. v. 226.*):

*Αἳ δ' ὅτε μὲν σκιρτῷεν ἐπὶ ζείδωραν ἄρουραν,*
*Ἄκρον ἐπ' ἀνθερίκων καρπὸν θέον, οὐδὲ κατέκλων·*
*Ἀλλ' ὅτε δὴ σκιρτῷεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,*
*Ἄκρον ἐπὶ ῥηγμῖνος ἁλὸς πολιοῖο θέεσκον.*

---

[1] *Ma io non intendo questa oppositione, o forse che ne etiandio il Tasso la intese, non dubitandosi di seguire in questo punto ancora Verg.*

„Sie lieffen über die Spitzen der Aehren, ohne sie zu beugen, und lieffen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher." — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit, den Körpern über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke in welchem der Druck auf die Aehre geschiehet, höret er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste *θέον* durch *marchoient* übersetzt,[1] ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen[2] Ursache, nicht zweymal *couroient* sagen zu dürffen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses *marchoient* involviret eine gewiße Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper, dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wie[3] dieses etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen; und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschloßenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfodern scheinet. (*De gressu Deorum v. Comment. in Virgil. lib. I. Aeneid. Et vera incessu patuit Dea. et Woverius cap. I. de Umbra.*) Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt (*Iliad. ε. 778*):

*Αἳ δὲ βάτην τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ' ὁμοῖαι.*

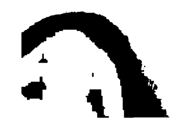
Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:[4]

*Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.*

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen

---

[1] *L'Iliade d'Homère*, T. III p. 180 (Amsterd. 1712). [2] nichtswürdig, nicht im heutigen Sinn moralischer Verwerflichkeit, sondern nur schlechthin so viel als „nichts werth," [3] wie H, wenn Ausg. [4] Aen. V, 217.



werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschloßenen Füßen wird auch Neptun vom Ajas erkannt. *Iliad. IV. 71.* nach der Auslegung des Heliodorus; *Aeth. lib. III. p. 157. Edit. Commel.*[1]

Und diesen Stand mit geschloßenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildseulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbey ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den Aegyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn *demissis manibus fugere*, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an (*Aristot. de incessu animalium,*[2] *et Erasmi Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646.*), ὅτι οἱ θέοντες θᾶττον θέουσι παρασείοντες τὰς χεῖρας.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschloßene Stand der Beine war nicht den Aegyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darinn befindet: weshalb ich nicht begreiffen kann, wie, nach Herrn W. (p. 8),[3] der Anfang der Kunst selbst auf die Aegyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die Aegyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh resonniret[4] man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlaßungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten Aegyptischen Fi-

---

[1] Cap. 13. Die Ausgabe des Heliodor von Hieron. Commelinus erschien Lugduni 1640. Das Citat der H. und der Ausg.: „p. 147" ist falsch, da die betr. Stelle p. 157 steht. [2] cap. 3 p. 705 A, 17 ed. Berol. [3] Werke III, 75. [4] resonniret H. und die Ausgaben, bis auf die von 1788, welche räsonnirt verbessert.

guren standen mit senkrechten Armen, und mit zusammengeschloßenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschloßenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames.[1] Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wandten,[2] wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweßlich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Mahlerey und bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welche[3] sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Aehnlichkeit ausdruckten.[4] Eine solche Larve, ist die *Persona Aegyptiaca* bei dem Beger[5] *T. III. p. 402*, welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n. 2.)[6] Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzern[7] Maske eingefaßt, welche die Gestalt deßelben ausdrückte, daher sie Herodotus (*Lib. II.*[8] *p. 143. Edit. Wesseling.*) ausdrücklich **ξύλινον τύπον ἀνθρωποειδέα** nennet.

Herr Winkelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschloßnen Augen gewesen; und erkläret das *μεμυκότα* beym Diodorus durch *nictantia* (S. 8. Anm. 3.[9] So hat es auch schon Marsham übersetzt, *Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips.*[10]) Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus[11] sagt nicht daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschloßenen Augen gewesen, wie H. W. vorgiebt; sondern er sagt grade das Gegentheil: Die Bildseulen vor dem Dädalus hatten zugeschloßene Augen, aber Dädalus öfnete

---

[1] Leichnammes **H.** [2] Die **H.** wandte, die Ausg. wendeten. [3] welche **H.**, welcher Ausg. [4] ausdruckten **H.**, ausdrückten Ausg. [5] *Thesaurus Brandenburgicus.* [6] Werke III, 144. Vgl. Lessings hdschr. Bemerkung zu Winckelmann, Werke XI, 115 (137). [7] hölzern **H.**, hölzerner Ausg. Vgl. Laokoon S. 183,31: „des hölzern Pferdes." [8] cap. 86. [9] Werke III, 76. [10] *Johannis Marshami Canon chronicus Aegyptiacus, Ebraicus, Graecus,* zuerst Lond. 1672 erschienen. [11] L. IV, 76.



sie ihnen; so wie er die Beine ihnen aus einander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der Aegyptischen Kunst, läßt[1] sich auch noch erklären, warum die ältesten Aegyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnißes, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle[2] das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die Aegyptischen Künstler selbst müßen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.[3]) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen, und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte „Scribenten anzudeuten scheinen, sagt Herr W., hat keine ein„zige übrig gebliebene ägyptische Figur." (S. 39.)[4] Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bei den Aegyptiern sowohl als Griechen von Holz waren: (*Pausanias Corinth.*[5] *cap. XIX. p. 152. Edit. Kuh.*) so fällt die Verwunderung größtentheils[6] weg, daß sich keins davon erhalten. Genug daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten Aegyptischen Kunst, als auf der *Tabula Isiaca*[7] noch erblicken.

---

[1] laßt H. [2] alle H., all Ausg. [3] cap. 97. [4] Die Stelle (Werke III, 164) lautet anders, als hier: „parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Scribenten als ein allgemeines Kennzeichen ägyptischer Figuren anzuzeigen scheinen ... finden sich nur allein an sitzenden Figuren. [5] Lib. II. [6] H. vielleicht großentheils. [7] Bildertafel aus Kupfer mit eingelegter Arbeit von Silber, im Museum zu Turin. Vgl. Lessing, Werke XI, 197 (266).

Die Aegyptier blieben bey den ersten Verbeßerungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

---

# D.

# Vermischte Materialien, Collectanea und Excerpte.

## 1.

Laok. 2. Aufl. 356. Lachm. 138. Maltz. 163. Hempel 293 No. 11 d.

### Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst[1] ist bisher noch am wenigsten commentiret worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelffen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntniße voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müßen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. *B. V. 588.* von den Fahnen und Standarten der Engel — —

---

[1] Kap. 25.



Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige was mit den genauern Begriffen, die wir uns von dem Geheimniße[1] der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzehlen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (*B. V. 604*[2]) zu seinen Engeln sagen läßt

> *This day I have begot whom I declare*
> *My only son, and on this holy hill*
> *Him have anointed, whom ye now behold*
> *At my right hand; your head I him appoint.*

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwißenheit von den Geheimnißen seiner Dreyeinigkeit gelaßen: so würden eine Menge abgeschmakte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzehlen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes seyn, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes etc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine beßre Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

---

[1] von den Geheimnißen Ausg., von dem Geheimniße **H**.
[2] Vielmehr 603.

2.[1]

Laok. 2. Aufl. 344. Lachm. 156. Maltz. 183. Hempel 309 No. 17.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher nebeneinanderstehender sichtbarer Zeichen Mahlerey seyn, in so fern Mahlerey für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Teuschung gehet, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Prosa hat: so gut muß auch die Mahlerey dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Mahler.

Prosaische Mahler sind diejenigen, welche die Dinge die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmeßen.

1. Ihre Zeichen sind nebeneinanderstehend; welche folglich Dinge, die aufeinanderfolgen, damit vorstellen.
2. Ihre Zeichen sind natürlich, welche folglich sie mit willkührlichen vermischen. Die Allegoristen.
3. Ihre Zeichen sind sichtbar, welche folglich nicht durch das Sichtbare[2] das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer[3] Sinne vorstellen wollen. Erläuterung *the enraged Musician* vom Hogarth.[4]

3.

Laok. 2. Aufl. 349. Lachm. 159. Maltz. 185. Hempel 311 No. 19.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Mahlerey.

Ein schönes Bild in Mignatur kan unmöglich eben daßelbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

---

[1] Vgl. Guhrauer a. a. O. 55. [2] sichtbare H. [3] ander H.
[4] Bekanntes Bild, auf dem dargestellt ist, wie ein Musiker durch die verschiedenartigsten Geräusche und Lärm aller Art zur Verzweiflung gebracht wird.



Wo die Dimensionen aber nicht beybehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewißen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaaße von der menschlichen Gestalt oder einzeln Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch etc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftmahler, auch außer dem höhern Leben, das sie in seyn Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maaß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darinn werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewißen Maaßes, durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten etc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute wüste, verlaßene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältniße zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentlichen Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maaßes, kann auch in historischen, und nicht bloß in Landschaftstücken von übler Wirkung seyn. „Die dichterische Erfindung, sagt der „Herr von Hagedorn (Von der Mahlerey S. 169.), sobald sie „der bloßen Einbildungskraft überlaßen ist, leidet Zwerge und „Riesen beysammen, aber die mahlerische Erfindung oder die „Vertheilung ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemählde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler deßen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus[1] ausmeßen

[1] In der H. Tyrsus.

laßen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer mahlerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von[1] Gruppiren und unsern itzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemählden nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge, aus dem was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weis ich es aus den Worten, daß er die zwey Extrema meinet, zu welchen die menschliche Gestalt, von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Mahler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weis ich, daß es jene Extrema seyn sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Mahler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beydes vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat (*Richardson Trait. de la Peinture, T. I. p. 84.*); auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen, gebraucht, in einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nehmlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnißen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellet, so würde ich nicht wißen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als

[1] von H., vom Ausg.



einen großen aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellet. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus meßen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Staabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen, so gut Riese, als der Cyklope in der Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmeßung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Cyklopen messen,[1] so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sey. So auch bey den Pygmäen; das Meßen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen,[2] und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit, noch andere Eigenschaften, die wir dabey zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nehmlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte[3] sie den Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. (*Aristoteles Probl. Sect.* X. nach der Verbeßerung des Vossius *ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.*)[4]

---

[1] So **H**; die Ausg. meßen. [2] Vermuthlich abgesehen gemeint. [3] hatte **H**. [4] Bei Arist. Probl. X, 12, (p. 892 A, 16 ed. Berol.) steht: *ὥσπερ οὖν οἱ ἐπὶ τῶν καπηλείων γραφόμενοι μικροὶ μέν εἰσι, φαίνονται δὲ ἔχοντες πλάτη καὶ βάθη, ὁμοίως συμβαίνει καὶ τοῖς πυγμαίοις.* Hierzu bemerkt Isaac Vossius (in der mir zugänglichen *ed. secunda* des Pomponius Mela, Franekerae 1520, ist es p. 393): *Frustra quaerunt viri eruditi, quaenam sint illae tabernarum picturae, quae effigiem huiusmodi pygmaeorum exhibeant. Scribendum: οἱ ἐπὶ τῶν καμπύλων γραφόμενοι, vel si magis* (lies: *mavis*) *καμπηλέων idem significante vocabulo. Tales sunt Pygmaei, quales videntur esse imagines, quae in curvis et sinuosis tabulis repraesentantur. Nam prout tabellae fuerint vel cavae, vel convexae, vel etiam striatae, tales quoque ex obliquo contemplantibus apparebunt formae, quae in illis depinguntur.* Man sieht, Vossius dachte bei seiner Conjectur nicht an concave oder convexe Spiegel, son-

### 4.

Aus den Kollektaneen p. 241 fg. Laok. 2. Aufl. 370. Lachm. 163. Maltz. 190; vgl. S. 443. Hempel XIX. 409 (vgl. auch VI. 316 No. 22).

Laocoon (M. A. p. 370).[1]

Nach dem Petit müßte[2] nothwendig das Kunstwerk später seyn als die Beschreibung des Virgils:[3] denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon[4] eine Erfindung des Virgils sey. (*Lib. IV. Miscell. Obs. cap. XIII.*)[5] *Tametsi Servius re vera*[6] *hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset, coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verisimilius*[7] *tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum, qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc.* Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen; indem der Spuren der nehmlichen Geschichte des Laokoon bey früheren und zwar griechischen Scribenten, eben so viele als klare und deutliche sind.

---

(s. M. A. p. 370)[8] Laokoon.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Werks.[9]

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst

---

dern an wirkliche auf concave oder convexe Flächen gemalte Bilder. Im übrigen ist die Conjectur sicherlich überflüssig; wir haben noch Darstellungen, wo Pygmaen in allen möglichen Lagen des täglichen Lebens erscheinen, und es ist wohl möglich, daß derartige Darstellungen zur Zeit des Aristoteles gerade für Wirthshausschilder beliebt waren.

[1] d. h. Meine Ausgabe p. 370. Fehlt in den Ausg. [2] So die H. und Hempel; die andern Ausg. mußte. [3] des Virgils H., Virgils Ausg. [4] Laokoons die Ausg. außer Hempel. [5] So H. und Hempel, die andern Ausgaben *Miscell. observ. Lib. IV cap. XIII p. 294.* [6] *revera*, Ausg. außer Hempel. [7] *numinis. verosimilius* Ausg. außer Hempel; bei Petitus wie im Text. [8] Fehlt in den Ausg. [9] In allen Ausg. bis auf Hempel war die Reihenfolge beider Stücke eine umgekehrte und als gemeinschaftlicher Titel gegeben: Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon.



seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht beßer können, als sie. Ich finde bey dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (*de Audit. p. 43.*[1] *edit Xyl.*), mit dem Schlüßel Holz spellen und mit der Axt die Thüren[2] öfnen[3] will, verdierbt[4] nicht so wohl beide[5] Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

5.

Hempel 272 No. 5 c (2. Abs.).

*Iliad. 19. Cayl. p.* [*104*].[6] Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben; ihre Nymphen müßen sie tragen.

— — *v. 38. 39.* Caylus glaubt, daß die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bey der *Dacier*, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt.[7] Homer hingegen läßt beydes durch die Nasenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

*Πατρόκλῳ δ' αὖτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρόν*
*Στάξε κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρὼς ἔμπεδος εἴη.*

Doch lesen hier einige *codices κατὰ ῥινοῦ, per cutem omnem.* Dieses durch die Nase scheinet mir indeß doch beybehalten[8] zu seyn; um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben diesem Buche *v. 353* treuffelt Minerva es ihm in die Brust *ἐνὶ στήθεσσι,* damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

---

[1] c. 11 p. 43 C. [2] die Thüren H., Thüren die Ausgaben. [3] öffnen Ausg. [4] verdirbt Ausg. [5] So die H., beyde Ausg., ebenso nachher. [6] Die Zahl fehlt in der H. [7] *L'Iliade T. III. p. 141: Elle prend ensuite d'une ambrosie merveilleuxe et d'un nectar rouge, et de ses belles mains elle les verse goutte à goutte dans les blessures de Patrocle pour conserver son corps.* [8] Lies beyzubehalten.

## 6.

Hempel 272 No. 6, 1—6. 9. 11. 12 (2. Abs.). 13. 15.

[Aus Spence's Polymetis.]

a.

Des Verf. Vermuthung, daß Virgil[1] mit den Zeilen: *felix qui potuit* den Lucrez gemeinet. *p. 14. n. 48.*

b.

Es heißt den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser *p. 19. 20.* politische Absichten bey seiner Aeneis beymißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige Neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworffen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beyfalls des *Augustus* so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen, ist sehr seltsam, und heißt einen Baumeister einen prächtigen kostbaren Thurm aufführen laßen, bloß in der Absicht, um in den Grundstein deßelben ich weiß nicht welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Thurmes wieder zur Wißenschaft der Welt gelangen können.

c.

Des Verf. nicht ungegründete Vermuthung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet. *p. 21. n. 22.*

d.

Des Verf. Rangordnung unter den Werken des *Ovidius. p. 23.* Die er aber mehr nach seinem Gebrauche, als nach dem innern poetischen Werthe gemacht zu haben scheinet, indem er die *libros fastorum* allen andern vorziehet, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

e.

Was der Verf. von der *Juno sospita p. 56* sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bey seiner Beschreibung nicht auch auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat den *Servius* über die Stelle des Dichters nicht zu Rathe gezogen (*lib. 1. Aen. v. 21.*) welcher

[1] *Georg. II, 492.*



sagt: *Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clypeoque tuere meos curiæ vernulas sane.* Ohne Zweifel war diese *Juno curulis* mit der *Sospita* einerley: aber was waren das für *Sacra Tiburtia?*

f.

Die Grazie mit drey Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weis was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständniß. Statius[1] braucht den *Singularem* für den Pluralem, *p. 72. n. 51.*

g.

Ob das, was der Verf. *p. 94. Not. 67*, von dem seltsamen Apoll[2] sagt, nicht vielleicht zu Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drey verschiedene Gottheiten zusammen setzten, und ob dieser Apoll nicht so eine dreyfache Gottheit ist?.

h. *p. 115. n. 10.*

Die Erklärung der Stelle des Horaz[3] *invicti Glyconis* ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des *Glyco* schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß *Plinius* dieses Meisters nicht sollte gedacht haben. Die den Peripatetiker *Glyco* oder vielmehr *Lyco* darunter verstehen, weil dieser zuletzt am Podagra gestorben, haben ebenso wenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser *Glyco* am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schluße Gelegenheit geben: nehmlich, was helffen mir die starken Glieder des *Glyco*, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann.

i. *p. 126. n. 71.*

Der Verf. macht es sehr wahrscheinlich, daß der *Hercules Bibax* beym Stosch,[4] der kleine Herkules des *Lysippus* ist, *Epitrapezios,*[5] auf den *Statius* das Gedicht gemacht.[6]

---

[1] *Stat. Silv. III, 4, 83: hunc nova tergemina pectebat Gratia dextra.* [2] Einer Apollostatue in Turin. [3] *Ep. I, 1, 33.* [4] Glaspaste der Stosch'schen Sammlung (jetzt in Berlin), vgl. Winckelmann Werke IX, 517. Original früher in der Sammlung Verospi in Rom. Vgl. Spence tab. XIX, 4. [5] Die **H.** wiederholt hier noch einmal ist. [6] *Silv. IV, 6.*

k. *p. 137.*

Die Figur auf dem alten Sarge im *Capitolio,* wo außer den neun Musen sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält; kann zur Erläuterung deßen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer, von den Musen des Antimachus und Homers sage.

l. *p. 80.*

Ein Basrelief vom Vulcan, ein verdächtiges Stück aus dem *Polignac*schen Cabinet.[1]

## 7.

Lachm. 130. Maltz. 155.[2] Hempel 276 No. 7, 4–9. 12–14. 16. 17. 19. 21. 23. 25–30.

a.

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vergnügen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergeßen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

b.

(Laok. 2. Aufl. 374.)

*Observations sur l'Italie*[3] *Tom. II. p. 30.* An dem Tage des h. Rochus haben die Mahler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemählde *dans la Scuola di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premieres de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maitre. Je fus singulierement frappé de celui qui represente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la breche.*

---

[1] Das bekannte Relief bei Müller-Wieseler II, 18, 194, früher in Berlin, jetzt im Louvre. [2] Bei Lachm. u. Maltz. unvollständig; die fehlenden Nummern sind bezeichnet, ebenso die, welche sich bereits in der 2. Aufl. des Laokoon finden. [3] *Nouveaux Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilhommes Suédois. Trad. du Suéd. Londres 1764.*

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Mahler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nehmliche Idee, daß nehmlich ein solches Wesen von nichts ausgeschloßen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht seyn.

c.

(Fehlt bei Lachm. u. Maltz.)

*Ibid. p. 71.* Die antiquen Löwen vor dem Zeughause in Venedig. Von dem einen, dem kolossalischen, welcher auf den Hinterfüßen sitzet, sagt der Verf.: *il a presque la sécheresse et la roideur de ces Lions du vieux Japon que l'on conserve dans quelques cabinets: non est in toto corpore mica salis. En lui comparant le moindre petit Lion moderne, on voit avec étonnement à quel point nos artistes se sont éloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, ou les Grecs croyoient le devoir économiser.*

d.

(Laok. 2. Aufl. 375.)

*Plinius lib. 35. cap. 10.*[1] vom Arellius: *Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens, sed Dilectarum imagine.* Er portraitirte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu mahlen. Das nehmliche haben verschiedne neuere Mahler mit der h. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti,[2] welcher das Vorbild dazu von s. Frau nahm.

e.

(Fehlt bei Lachm. u. Maltz.)

*Observat. sur l'Italie Tom. II. p. 462. Le fameux distique du Cardinal Bembe sur Raphael*

*Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci*
*Rerum magna parens, et moriente mori.*[3]

*J'ignore si M. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore; je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve.*

---

[1] § 119. [2] In der H. Maralti(?). [3] Das Distichon beginnt: *Ille hic est Raphael etc.*

f.

(Desgl.)

Der jüngere Plinius *lib. 3* an den Sever:[1] *De illis judico, quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio.*

g.

Beim jüngern Burmann in der Anthologie (*p. 90*)[2] findet sich ein Epigramm auf den Laocoon, in welchem ihm die Zeile

*Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum*

wegen des *tolerasse* verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheinet, auf die Statue gemacht ist, so hat[3] er nicht nöthig das *tolerasse* zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laocoon in selbiger sein Leiden erträgt.[4]

h.

(Fehlt bei Lachm. u. Maltz.)

*Augustinus de musica libri sex. lib. 1. cap. 2.*[5] *Nam quasi serviunt omnia, quæ non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur.*

i.

(Desgl.)

[Ebd.] *cap. 4.*[6] *Omnes pæne artes periclitari videntur, imitatione sublata.*

k.

[*Richardson, Traité*] *p. 12* Betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Cammeralseite, in wie fern sie die Reichthümer eines Landes vermehren. Es ist wahr, der Künstler verarbeitet sehr wenig, und eben nicht kostbare Materialien, und macht etwas daraus was unendlich mehr werth wird.

Allein wenn sich dadurch die Cammeralisten wollten verleiten laßen, die Mahlerey Fabriken mäßig[7] zu unterstützen und

---

[1] Ep. III, 6. [2] Riese, *Anthol. Lat. no. 99.* [3] hat H., hätte Ausg. [4] Burmann schreibt: *inde tulisse*; Riese schlägt vor *celerasse* oder *onerasse*. [5] § 3. [6] § 6; cf. ebd. *video tantum valere in artibus imitationem, ut, ea sublata, omnes pene perimantur.* [7] Fabriken mäßig H., fabrikenmäßig Ausg.



betreiben zu laßen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbniß des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel werth seyn, als die verarbeiteten Materialien.

l.

*p. 38.* Exempel, wo sich Raphael so wohl von der natürlichen, als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem von seinen[1] Cartons in Hamptoncour, wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt, und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Carton von dem von Petro und Johanne curirten Gichtbrüchigen vor der Thüre des Tempels, genannt die Schöne, wo er figurirte Seulen angebracht hat.

Allein es ist zwischen beyden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nehmlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

m.

(Laok. 2. Aufl. 377.)

*p. 37.* Raphael hat in einem von seinen Gemählden im Vatican, welches die wunderbare Befreyung des h. Petrus aus dem Gefängniße vorstellet, ein dreyfaches Licht angebracht. Das eine ist ein Ausfluß von dem Engel, das zweyte ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein des Mondes. Alle diese drey Lichter haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommende Scheine und Widerscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effect.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefehr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht;[2] und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

---

[1] einem von s. H., einem seiner Ausg. [2] In der H. steht nur war sie wohl; in den Ausg. war sie nicht. Der Sinn verlangt die Ergänzung des nicht unbedingt.

n.

*p. 49.* Hannibal Caraccio wollte in einem Gemählde nicht über zwölf[1] Figuren verstatten.

o.

(Fehlt bei Lachm. u. Maltz.)

*p. 69.* Eine Pieta (*Pietà*) heißt eine Mutter Maria mit dem todten Körper des Heilandes.

p.

(Laok. 2. Aufl. 377.)

*p. 89.* Exempel, daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemählden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Mahlerey vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein andrer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemählde wird doch noch immer als Gemählde eine vortreffliche Wirkung thun. Anstatt daß die meisten andern Geschichtmahler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

q.

*p. 93.* Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes[2] genommen haben,

*Caron, Demonion con occhi di bragia,*

— — — — — — — —

*Batte col remo qualcunque s'adagia.*

In dem Kupfer vom jüngsten Gerichte läßt sich nur die Action, welche in dem letzten Verse ausgedruckt ist, erkennen; ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedrückt hat?[3]

r.

*p. 95.* Von der Wirkung welche ein Gemählde auf das Auge von ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände

---

[1] zwolf H. [2] *Inferno III, 109.* [3] Bekanntlich nicht.



deßelben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel[1] mit dem Exordio einer Rede vergleicht.

s.

(Laok. 2. Aufl. 378.)

*p. 97.* Ich kann in der *Notte del Correggio,* in welcher sich alles Licht von dem gebohrnen Heylande ausbreitet, nicht mit Richardson einerley Meinung seyn, daß der Mahler deswegen den vollen Mond hätte weglaßen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses nicht leuchten[2] ist hier ein sinnreicher Gedanke des Mahlers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinere verdunkeln müße. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß den das Auge dabey hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

t.

(Laok. 2. Aufl. 378.)

Was Richardson *p. 120* u. fg. von der Vortreflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freyheit der Gedanken, gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Mahler einen Geist, ein Leben, eine Freyheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Mahlereyen vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel, zu menagiren hat, nicht erreichen kann:[3] So frage ich, ob wohl der bewundernswürdigste Coloriste[4] uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu mahlen, möchte gar nicht seyn erfunden worden.

---

[1] Antoine Coypel, Vf. von *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie de la peinture,* Paris 1721. [2] So die **H.**, Nichtleuchten Ausg. [3] Bis hierher Uebersetzung aus Richardson a. a. O. [4] der bewundernswürdigste Coloriste **H.**, das bewundernswürdigste Colorit Ausg.

u.

(Laok. 2. Aufl. 379.)

*p. 212.* Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß ein Mahler aufstehen werde, welcher den Raphael überträffe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorite der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beyden Stücke nicht sollten verbinden laßen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß, hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheinet diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders, als zu verneinen, wird jeder Meister je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt *p. 26 Sur l'Art de critiquer en fait de Peinture,* noch eine schöne Stelle vor.

**8.**

Hempel 287 No. 8a (2. Abs.)

Unter den übrigen Kupfern, welche *Ambrogi*[1] seiner Ausgabe beygefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemählden aus dem Kircherschen Musäo,[2] deren eins (*Tom. III. p. 23*) die Juno vorstellet, wie sie die Alekto aus der Hölle ruft. Juno sitzet auf einer Wolke am Eingange einer Höhle, und neben ihr stehen zwey Figuren, die eckel und abscheulich seyn. Ich halte dieses Gemählde nicht für alt.

**9.**

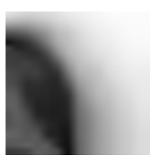
Hempel 319 No. 25.

Zu lesen.

Im *Guardian*[3] von einem Gemählde des Raphaels.

---

[1] S. oben B. 14 S. 411. [2] Im *Collegio Romano* in Rom. [3] Englische Zeitschrift.



Im Zuschauer[1] von dem Vergnügen aus unsrer Einbildungskraft. vom 411. Stücke an.

## 10.

Hempel 319 No. 26.

a.

*Polycletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent. Lud. Demontiosius de Caelatura lib. l. cap. 1.* Nachzusehen im Plinius.[2]

Eben dieser *Demontiosius l. c.* wenn er von den Farnesischen Ochsen[3] gesprochen, setzet hinzu: *Ejusdem etiam Apollonii exstat in Vaticano corpus, capite, brachiis et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum Antiquorum, quae extant hodie Romae. Basi nomen Autoris inscriptum est.*

Wenn dieses der Torso des Herkules[4] ist, so irrt sich *D.*, denn dieser Meister war aus Athen, jener Apollonius aber aus Tralles.

*Pomponius Gauricus* (*cap. 11 de Sculptura*) theilet die ganze Länge des Körpers in neun Theile, jede von einer Gesichtslänge. Die Gesichtslänge selbst theilt er wiederum in 3 Theile: *constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus. Una erit ab summa fronte[5] qua capilli nascuntur, heic ad intercilia. Altera heinc ad imas nares. Ultima ab naribus heic ad mentum. Prima sapientiæ, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.*

b.

*Gudius ad Phædri fab. l. lib. V.*
*Zenobius Erasm. v. n. 82.*

c.

In dem Mosaischen Werke[6] bei *Kircher* (*Monumentum ve-*

---

[1] *The Spectator*, die von Addison herausgegebene Zeitschrift. [2] L. XXXIV, 56. [3] Die Gruppe des Farnesischen Stieres, heut im *Museo nazionale* in Neapel. [4] Der berühmte Torso vom Belvedere. [5] Bei Gaurico steht *ab summo frontis*. [6] Es ist das berühmte Mosaik von Palestrina; näheres nebst Literaturangabe bei Woermann, die Landschaft in der Kunst der alten Völker S. 304.

*tustissimum in Prænestinis Primigeniæ Fortunæ templi ruderibus adhuc superst.*) finde ich kein *Conopeum*[1] wie Gronow will. Ich hoffe doch nimmermehr, daß er die Lauben oder Bogen[2] am Gitterwerk dafür angesehen.

**11.**[3]

Hempel 320 No. 27.

Von der Schönheit ohne Gemüthsgaben. p. 127. CVII.

*γέρας* bey Theilung der Beute, was dem Könige[4] bey Seite gesetzet war. p. 146. CXXX.

Vom Schwung des Homer bey den Griechen. Zur Erläuterung der Stelle bey den Griechen.[5] p. 319. VI.

Von den Fehlern des Chörilus in Ansehung der Gleichniße. p. 334. XXVII.

Von dem unpaßenden der Homerischen Gleichniße. p.336. XL.

Von einem Zunehmen der Sokratiker. p. 391. CXI.

Antwort des Alexanders — — p. 479. CXCVII.

Von den andern[6] Scolien.[7] p. 496. CCXI.

T. II.

Von der Blindheit des Homeros. p. 633.

Von dem Nireus.[8] p. 678.

Von der Erdichtung mit dem[9] Protesilaus und Achilles. p. 695.

Von dem Geschrey des Philoktets. p. 706.

---

[1] *Conopeum*, d. i. Mückennetz. In der H. etwas undeutlich. Composition bei Hempel, was unsinnig ist. [2] Lauben oder Bogen H.; Lauben oder fehlt bei Hempel. [3] Die ersten 8 Zeilen sind einzeln durchstrichen. Aus welchem Buche diese Excerpte stammen, ist mir nicht gelungen zu constatiren. [4] den König H. [5] So die H., bei Hempel fehlen die Worte zur Erl. d. St. b. d. Gr. Der Sinn ist durchaus unklar. [6] andern fehlt bei Hempel. [7] Dahinter stehen in der H. noch unleserlich einige Worte: wie Ouloris, oder so etwas. [8] Die bei Hempel hierauf folgenden Worte und dem Thersites stehen nicht in der H. [9] So die H., obschon nicht ganz sicher; über den bei Hempel.

Von den Pigmäen mit den Lilliputern des Swift zu vergleichen. p. 811.

## 12.

Hempel 321 No. 28.

### Von den Flügeln.

Daß sie keiner menschlichen Form zukommen können, und mit dem ganzen Baue des Menschen streiten: *Arist. de incessu animal. cap. XI.*[1] Wo der Philosoph zur Erläuterung anführt, daß die Liebesgötter geflügelt gemahlt werden. Man würde daraus nicht unrecht[2] schließen, daß die Griechen sonst keinen andern Göttern Flügel beygelegt.[3]

## 13.

Laok. 2. Aufl. 362. Lachm. 170. Maltz. 197. Hempel 321 No. 29 a.

*Montfaucon, Antiquité Expliquée. Premiere Partie. Seconde Edit. de Paris 1722.*[4]

*p. 52.*

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei *n. 5. Tab. XIX*, welcher die Entführung der Europa vorstellet, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise lauffen.[5] So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.[6]

---

[1] p. 711 A, 3. ed. Berol. [2] ? Aber Nike, Iris? [3] So die H.; angeleget Hempel. Die am Rande stehende Bemerkung: Siehe *De alatis imaginibus apud Veteres. Coment. M. Fr. Guil. Doering. Gothae 1786* rührt nicht von Lessing her, da dieser schon 1781 gestorben ist. [4] Zwei andere Stellen aus diesen Excerpten s. unter B 7 u. 17. [5] Das ist doch nicht sicher; es kann auch nur eine ungeschickte Darstellung des Schwimmens sein. [6] Dabei steht noch, mehrfach durchstrichen: Es findet sich beym Beger ein Stein mit einem Neptun, der zwey geflügelte Pferde vor seinem Wagen hat, unter welchem gleichfalls keine Wel-

*p. 76.*

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet.[1] Die Figur ist nicht schön; und die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwey Bäuche, zwey Werkstätten der animalischen Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.[2]

*p. 96.*

Von dem Hinken des Vulkans; in den noch übrigen Bildseulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheinet er nicht hinkend. Die alten Künstler indeß die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit: *Cicero de Natûra Deorum I.*[3] sagt: *Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.*

*p. 125.*

Montfaucon hält die Figuren, die beym Stosch für Diomedes gelten, für *Bellonarios*,[4] welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er *p. 145. Tab. LXXXVI. 1.* eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.[5]

*p. 194.*

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bey, auf dem ein Herkules mit der Keule, und der auf den Rücken geworffenen Löwenhaut, mit der Umschrift *Anteros.* Er nimt *Anteros* für Gegenliebe. *Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bete*[6] *qui*

---

len, sondern eine bloße Ebne bemerkt ist, als ob er auf Eise dahinführe.

[1] Vielmehr sind sehr viele bekannt, vergl. Conze, Berliner Winckelmanns-Progr. v. 1878. [2] Der bei Montf. abgebildete Stein ist sicher modern, da der Minotaur niemals, wie hier, als Stier mit menschlichem Oberleibe erscheint. [3] § 30. [4] Priester der Bellōna. [5] Mit Recht. [6] *bête*, Montf.



*pend derriere, paroit d'etre*[1] *non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si eloignée*[2] *de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient*[3] *mieux croire que c'est le nom d'ouvrier,*[4] *et que la figure representée est un Hercule.* Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

*p. 221.*

Der Name des Glycon findet sich auch auf einem Basrelief beym Boissard, woraus es Montfaucon, *Pl. CXXXV.* anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido hält und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz suchet. ***ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙ-ΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.***

[*p. 236.*][5]

Die Büste des Bachus *Pl. CXLVIII*, aus des Begers Brandenb. Cabinete öfnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung des Mundes haben die Bacchantinnen, als die *No. 4. Pl. CLXI.*

Desgleichen der lachende Faun, aus dem Beger *Pl. CCXXIII. 4.*

*p. 293.*

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgiebt, ist vielleicht ein Sphäromachus.[6]

*p. 359.*

Was *Tab. CCXII.* Maffei für die *Pudicitiam* ausgiebt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die andern beyden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bey der Ariadne länger zu verweilen;

---

[1] *paroit être*, Montf. [2] *éloignée* M. [3] *aimeront* M. [4] *de l'ouvrier* M. [5] Nicht in der H. [6] d. i. ein Faustkämpfer, der sich an einem Ledersack einübt, ein sog. Ballonschläger, doch ist Lessings Deutung sicher falsch.

so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinete *Tab. CL. 1.*

### 14.

Laok. 2. Aufl. 366. Lachm. 172. Maltz. 200. Hempel 323 No. 29 b.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildseulen der heydnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (*Cohort. ad Gentes*[1] *p. 50. Edit. Potteri*), sagt unter andern, daß Ceres, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreyzack, *ἀπὸ τῆς συμφορᾶς* erkannt werden müße. Dieses giebt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worinn es sich befindet, durch *calamitatis descriptione.* Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, aus deren Beschreibung Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner *συμφορά* will. Es wäre denn daß *συμφορά,* als ein *vocabulum μέσον,* eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder *συμφορά,* da es auch für *συμβολή* gebraucht wird, und überhaupt etwas zusammengebrachtes anzeiget, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen laßen. Hat keine von beyden Vermuthungen Statt, so bleibt nichts übrig, als das *συμφορά* für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man *σιτοφορίας,* oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, *λικνοφορίας* oder *κανηφορίας* dafür zu lesen. Denn der Korb, *λίκνον, κάνης,* war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (*ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 735. Edit. Ern.*) aus Münzen zeiget. Beym

---

[1] Cap. 38. Die Ausg. v. Joh. Potter erschien Oxonii 1715.

Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun (*Tab. XLIII. 4.*) vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; *Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrieme a un bonnet extraordinaire.* Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem *galero* gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (*Tab. XLII. 2.*) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weis ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bey feyerlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde: (*Callimachus in Cerer. v. 1. 3.*); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

## 15.

Aus den Kollektanea p. 197. Lachm. 315. Maltz. 426. Hempel XIX, 392.

Ideal.

Es war bey den Alten nicht erlaubt, die Gottheiten nach Sterblichen, wenn ihre Bildung auch noch so schön und erhaben war, zu porträtiren. Sie verlangten ein eigenes hohes Ideal.

Doch ist Venus öfters nach berühmten Buhlerinnen, nach einer Kratina, nach einer Phryne, von Praxiteles und andern gebildet worden.

Einer ähnlichen Profanation machte sich der Erzbischof von Maynz Albertus schuldig, *qui aliquando in templo quodam scortum suum depingi, pro divina virgine curabat; v. Schlüsselb. p. 162 Adiaph.* (Diese Citation nehme ich aus Jüngers *Disc. de inanibus picturis.*)

## 16.

Aus den Kollektanea p. 550. Maltz. 557. Hempel XIX, 536.

Zum zweyten Theil des Laokoon: *Cui si animum propius intenderis, velut fermentum cognitionis magis*[1] *ei inesse, quam bracteas eloquentiæ deprehendes.* *Solinus.*[2]

---

[1] *magis* fehlt bei Maltz. [2] *Praefat. 2.*

## 17.

Aus den Kollektanea p. 550. Maltz. 556. Hempel a. a. O.

Zum Schluße des Laokoon, aus dem Leben des Homers, welches *Gale*[1] dem Dionysius von Halikarnaß zu schreibet *p. 403 Edit. Gale*: ***Ἐνταῦθα καιρὸς καταπαύειν*[2] *τὸν λόγον, ὃν ὡσπερεὶ στέφανον ἐκ λειμῶνος*[3] *πολυάνθους καὶ ποικίλου πλέξαντες ταῖς Μούσαις ἀνατίθεμεν.***

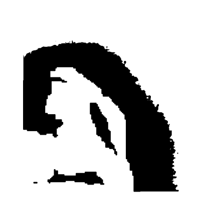
---

[1] Bei Maltz. irrthümlich *Gele*; ebenso nachher. [2] Darüber in der **H.** finire. [3] Darüber in der **H.** prato.

# Commentar

zum

# ersten Theile des Laokoon.



# Vorrede.

S. 145,1 — 146,4. „*Der erste, welcher — das dritte der Kunstrichter.*" — Guhrauer (Lessings Leben II, 1, 26) macht darauf aufmerksam, daß der hier characterisirte Unterschied zwischen dem Standpunkt des Philosophen und dem des Kritikers sich ganz ebenso in dem Briefwechsel zwischen Lessing und Mendelssohn über den Zweck des Trauerspiels (aus den Jahren 1756 und 1757), welcher zugleich den ersten Keim zum Laokoon enthält, ausgeprägt finde. (Vgl. das hierüber in der Einleitung S. 69 ff. Gesagte.) Es ist leicht möglich, daß Lessing, wie Guhrauer vermuthet, in obigen Worten der Vorrede beim Philosophen an seinen Freund Moses, beim Kunstkritiker an sich selbst gedacht hat.

S. 145,10. „*abziehen*" im Sinne von „Urtheile, Begriffe u. s. w. ableiten, entnehmen", erst seit Leibnitz üblich (vgl. Grimm, Wörterb. I, 158), ist heut dem allgemein üblichen „abstrahiren" gewichen. L. gebraucht dafür auch „herleiten", vgl. z. B. gleich nachher S. 148,18, und s. Lehmann, Lessings Sprache S. 274. „Abziehen" bleibt bis in unser Jahrh. üblicher Ausdruck; nach Gosche, Laokoon S. 44; hätte es der Sprachgebrauch der Hegel'schen Philosophie verdrängt.

S. 146,3. „*das erste . . . das zweyte . . . das dritte*". Etwas auffallender Gebrauch von das für der, doch auch heut noch ähnlich zu finden; vgl. Lehmann a. a. O. 225.

S. 146,5. „*nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüßen.*" Eine gleiche Wiederholung der Negation S. 146,21: „keiner Sache weder zu viel noch zu wenig thun," und S. 315,30: „so kann es noch weniger . . . ein Gegenstand weder der Poesie noch der Mahlerey werden."

S. 146,10. „*witzige.*" „Witz" bedeutet zu L.'s Zeit, gleich dem engl. *wit*, so viel wie das franz. *esprit*, ohne die heutige Nebenbedeutung des Humoristischen; „witzig" ist daher so viel als geistreich. Vgl. Vischer, Aesthetik I, 415 ff.

S. 146,13—21. „*Falls Apelles und Protogenes — noch zu wenig zu thun.*" — Von den Schriften des Apelles und Protogenes über

die Malerei wissen wir weiter nichts, als daß jener mehrere Bände über die *doctrina* der Malerei schrieb (Plin. *XXXV, 79*; cf. *ib. 111*) und daß Protogenes nach Suidas v. *Πρωτογένης* verfaßte *περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων βιβλία β'*. Daß diese Meister in ihren Schriften „die Regeln der Mahlerey durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert" hätten, ist durchaus unwahrscheinlich; sicherlich enthielten jene Werke weniger aesthetische, als vielmehr praktische Vorschriften, theils über das rein Technische, worin Apelles bedeutende Fortschritte gemacht hatte, theils über Composition, Gruppirung u. dgl. Uebrigens sind uns noch zahlreiche andere alte Künstler als Verfasser von Werken über Malerei und Skulptur bekannt, z. B. Pamphilos, Melanthios, Nikomachos u. a. m. — Was die von Lessing citirten Schriftsteller betrifft, so hat man bei Aristoteles namentlich an Stellen zu denken, wie *Poet. 1, 4; ib. 2, 1 sq., ib. 6, 15; Polit. VIII, 5, 7.* u. s. Cicero ist zu vergleichen im *Brut. 18, 70; Orat. 2, 5; ib. 2, 8; de orat. II, 16, 70*; *ib. III, 7, 26.* Quintilian, *Inst. orat. II, 13, 8; V, 12, 21* und vornehmlich *XII, 10, 1 sqq.;* endlich von Horaz verschiedene Stellen der *Epistola ad Pisones.* Inwiefern das Lob, welches Lessing den genannten Schriftstellern spendet, eine gewiße Einschränkung bedarf, haben wir in der Einleitung S. 5 ff. gesehn. Am meisten verdient unter den Genannten Aristoteles das ihm gespendete Lob des Kunstverständnisses; weniger die Römer. Quintilian wie Cicero bieten zwar sehr treffende und characteristische Vergleiche zwischen Rhetorik resp. Poesie und bildender Kunst dar, Vergleiche, welche uns für die Kenntniß des Kunstcharacters verschiedener Künstler äußerst wichtig sind, es ist aber ziemlich zweifellos, daß sie dieselben nicht eigener Kunstkennerschaft verdankten, sondern andern, vornehmlich griechischen Quellen entlehnten. Auch bei Horaz haben wir nur ein sehr bescheidenes Kunstverständniß vorauszusetzen. Vgl. Friedlaender, Ueber den Kunstsinn der Römer, S. 11 u. 18 und des Vfs. Vortrag, Dilettanten, Kunstliebh. u. Kenner i. A., Berlin 1873 S. 28.

S. 146,21. „*keiner Sache weder zu viel noch zu wenig thun.*" Es ist fraglich, ob man hier „keiner Sache" als Genitiv. partit., von „zu viel" abhängig, oder als Dativ, von „zu thun" abhängig, fassen soll; doch scheint letzteres entschieden vorzuziehen.

S. 146,22—26. „*Aber wir Neuern — führen.*" Eine Zusammenstellung der von L. im Laokoon gebrauchten Bilder giebt Lehmann a. a. O. 60 ff.

S. 146,27. „*Die blendende Antithese des griechischen Voltaire.*"



Der Dichter, den Lessing hier den griechischen Voltaire nennt, ist Simonides von Keos, dessen Blüthezeit etwa um Ol. 30 (660 v. Chr.) fällt. Man kann fragen, wie Lessing zu jener Parallele kam. Die Dichtungen des Simonides bieten dazu wenig Anhalt; sie sind vorzugsweise praktischen Inhalts, reich an gnomischen Stellen, mitunter auch scharf, wie in einigen Epigrammen, im allgemeinen aber doch der Voltaire'schen Muse wenig ähnlich. Darin aber tritt eine gewisse Aehnlichkeit zwischen diesen Dichtern hervor, daß sie beide von großer Geistesgewandtheit, vielseitiger Bildung und feinen, an Fürstenhöfen geübten Umgangsformen waren. Endlich könnte man auch darin eine Parallele finden, daß Simonides, der spätern Sage nach, von häßlichem Aeußern und dabei von starker Habsucht und Geldgier beseelt gewesen sein soll; es ist nicht unmöglich, daß Lessing, der ja auch Voltaire gerade von dieser Seite kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hatte, auch hieran mit gedacht hat. Die hier gemeinten Worte des Simonides finden sich bei *Plut. de glor. Ath. 3, p. 346 F* und lauten: *τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν* (vgl. Einl. S. 3.). Wenn Lessing davon spricht, daß dieser Ausspruch neben Unbestimmtem und Falschem auch einen wahren Theil habe, so geht aus dem unmittelbar Folgenden hervor, was er damit meint: daß nämlich die Aehnlichkeit beider Künste in ihrer Wirkung liege.

S. 147,6—11. „*Gleichwohl übersahen es — verschieden wären.*" Was die Alten über das Verhältniß von Malerei und Poesie dachten, ist in der Einleitung S. 1—12 auseinandergesetzt.

S. 147,13. „*viele der neuesten Kunstrichter.*" Aus dem I. Abschnitt der Einleitung ergiebt sich, wer hierunter zu verstehen ist.

S. 147,14. „*die crudesten*". Crud (oder krud), heute ungebräuchlich, für roh. Vgl. S. 288,20: „(das Eckelhafte) . . . liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da." Goethe, Werke (Stuttg. u. Tübingen 1840) XXXIX, 274: „Raisonnement, das tief oder flach, zart oder krud vorgebracht wurde." An unserer Stelle ist zugleich der Sinn des Unfertigen, Oberflächlichen, daher Thörichten, damit verbunden.

S. 147,22. „*Vorwurf*", im Sinne von Stoff oder Gegenstand, von L. sehr häufig gebraucht, als Uebersetzung des lat. Objekt; s. Lehmann S. 274. Vgl. Emilia Galotti I, 4. Werke II, 118 (115): „Ich wünschte, Ihre Kunst in andern Vorwürfen zu bewundern." — „Sicherlich (giebt's) keinen bewundernswürdigern Gegenstand." Uebrigens wird Vorwurf auch heute noch bisweilen in diesem Sinne gebraucht. Vgl. auch Sanders, Wörterbuch II, 1679.

S. 147,28. „*Sie hat in der Poesie — die Allegoristerey erzeiget.*" Vgl. die Einleitung S. 17 ff.

S. 147,29. „*die Allegoristerey erzeiget*", ursprüngliche Lesart für erzeuget; und so auch S. 158, 9: „erzeigten"; S. 183,25: „bezeigen" für „bezeugen." Erzeugen ist im Sinne von *procreare* im Mhd. noch nicht nachweisbar, hingegen hat erzeigen, das später mehr in abstraktem Sinne gebraucht wird, mhd. noch den Sinnen „sichtbar werden lassen, erscheinen lassen;" vgl. die Beispiele bei Grimm II, 1082; und s. ebd. 1087. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß L. absichtlich „erzeiget" hier wie S. 158, 9 geschrieben hat.

S. 147,28. „*indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen.*" Dafür würde man heute „hat machen wollen" oder „machen gewollt hat" schreiben. Lessing aber läßt, gemäß dem Gebrauch seiner Zeit, in Nebensätzen mit indem, warum, bis u. a., oder in Relativsätzen das Hilfszeitwort haben bei den uneigentlichen Hilfsverben können, wollen, lassen, müssen, mögen, dürfen, gern fort. Lehmann (Forschgn. üb. Lessings Sprache, Braunschw. 1875 S. 118) bemerkt, daß diese Auslassung im Laokoon unter allen Lessing'schen Schriften am häufigsten begegnet, nämlich fast siebenmal so oft als die Nichtauslassung (34 gegen 5). Doch ist dieser Gebrauch noch häufiger im Laokoon; ich zähle nicht 34, sondern 46 Fälle; und zwar am häufigsten bei können (21 mal); vgl. S. 167, 3, 188,29, 191, 7, 194, 5, 196, 2, 206,28, 211, 2, 218,11, ebd. 21, 219,17, 223, 4, 241, 9, 256,10, 273,33, 290, 8, 18, 20, 297,13, 323, 9, 330,14, 345, 7; ferner bei wollen (17 mal); vgl. S. 148, 1, 153,11, 154,26, 163,27, 187,31, 199,19, 219,18. 223, 4, 256, 4, 273,34, 326,22, 327,29, 330,24, 334,10, 335, 2, 345, 3, 346,17. Seltner bei lassen (4 mal): 165,32, 248, 2, 329, 5, 345,20; und müssen (4 mal): 168, 3, 181, 9, 298,13, 319,21.

S. 148,20. „*Baumgarten.*" Alexander Gottlieb Baumgarten's (unvollendete) „*Aesthetica*" erschien Frankf. 1750—58 in 2 Bd.; 2. Aufl. 1759, nachdem schon vorher Georg Friedr. Meier (1718—1777) nach Baumgarten's Vorlesungen „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften," Halle 1748—50, herausgegeben hatte. Vgl. die Einleitung S. 56 fg.

S. 148,21. „*Gesners Wörterbuch.*" Joh. Mathias Gesner's *Novus linguae et eruditionis Romanae Thesaurus* erschien Leipzig 1747—48 in 4 Bdn. und ist eine neue Bearbeitung von dem *Thesaurus linguae Latinae* des Rob. Stephanus, Paris 1531.

S. 148,27—149, 3. „*Andere kleine Ausschweifungen — hoffen kann.*" Vgl. die Einleitung S. 74.



Ebd. „*Ausschweifungen*" gleich „Abschweifungen"; bei L. nicht selten für „Exkurse" gebraucht; ebenso „ausschweifen" im Sinne von „von einer Sache abgehn" (Lehmann S. 274). Vgl. Werke III, 141 (142), wo „Ausschweiffung" geschrieben ist; ebd. 247 (431). VI, 340 (326).

## I.

S. 149,11. „*edele Einfalt und stille Größe.*" Diese berühmte Winckelmann'sche Charakteristik der griechischen Kunst, die in der Aesthetik des 18. Jahrhunderts eine bedeutungsvolle Rolle spielt, obschon nicht selten mißverstanden und in der Praxis der bildenden Kunst oft zu akademischer Steifheit übertrieben, zeigt doch an und für sich schon die fast einzig dastehende divinatorische Auffassung der griechischen Kunst von Seiten Winckelmanns. Denn so wenig jene Worte auf die Mehrzahl der Werke aus alexandrinischer und römischer Zeit — und solche waren damals Winckelmann fast nur bekannt — Anwendung findet, so wahr sind sie in Beziehung auf die Blüthezeit der griechischen Skulptur, deren Meisterwerke erst lange nach Winckelmann bekannt und der archäologischen Forschung zugänglich geworden sind.

S. 150,6. „*wie es Sadolet beschreibet.*" Vgl. Abschn. VI Anm. b (S. 195,9.).

S. 150,17. „*Metrodor.*" Als Aemilius Paulus nach der Besiegung des Perseus von Macedonien die Athener um einen tüchtigen Lehrer für seine Kinder und einen trefflichen Maler zur Ausschmückung seines Hauses bat, schickten sie ihm für beides den Metrodor und erfüllten damit vollkommen seine Wünsche, da dieser sowohl Maler als Philosoph war. S. Plin. XXXV, 135.

S. 150,20—23. „*Die Bemerkung, welche hier zu Grunde liegt — ist vollkommen richtig.*" Der von Winckelmann in seinem Erstlingswerk gegebenen Beschreibung des Laokoon, bei welcher er nur nach einem Gypsabguß der Gruppe urtheilen konnte, entspricht vollständig die Schilderung der Gruppe in der Gesch. der gr. Kunst (Werke VI. 22 Eisel.). Namentlich sagt er auch hier, daß das Gesicht klagend, aber nicht schreiend sei. Diese Auffassung, daß Laokoon nur seufze, nicht schreie, daß der Schmerz sich im Gesicht nicht mit derjenigen Wuth zeige, welche man bei der Heftigkeit derselben bemerken sollte, fand damals allgemeine Billigung. Denn wenn auch Heyne (Antiqu. Aufs. II, 21) es bezweifelt, daß die

Künstler, wie Winckelmann meinte, einen heroisch leidenden Helden hätten darstellen wollen, wenn er auch meinte, der (physische) Schmerz sei das Hauptgefühl des Vaters, so wollte er doch auch das Angstgefühl des Vaters um seine Söhne nicht ausschließen und nahm ebenso wie Winckelmann und Lessing an, daß die Künstler den Schmerz gemäßigt hätten im Interesse der Schönheit. Nur fügt er hinzu: „Es läßt sich sehr bezweifeln, daß die griechischen Künstler den tausendsten Theil von allen den schönen aesthetischen Raisonnements über stille Größe, die man ihnen unterlegt, im Sinne gehabt haben sollen;" eine sehr richtige Bemerkung, neben welche man Goethe's Worte aus dessen Abhandlung über den Laokoon stellen kann (Werke XXX, 312): „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." Denn sicherlich wird vielfach von denen, welche im Laokoon vorwiegend psychische Affecte ausgedrückt finden, zu weit gegangen; die mannigfaltigsten, sich selbst widersprechenden Empfindungen sollen in den Zügen des Priesters ausgeprägt sein. Aber wenn wir auch zugestehen müssen, daß die Schilderung Winckelmanns, welche vornehmlich Visconti noch weiter nach dieser Seite hin ausgeführt hat (*Oeuvres div. IV, 137 ss.*), übertrieben ist, so wird doch entschieden noch mehr in's Extrem gegangen von der gegnerischen Seite, welche dem Laokoon nicht nur überhaupt jeden geistigen Ausdruck absprechen, nicht nur rein und allein eine Darstellung des physischen Schmerzes in ihm erkennen, sondern auch von der Mäßigung, welche der Schmerz im Gesicht erfahren haben soll, nichts finden will. Die Vertreter der letzteren Ansicht sind namentlich Brunn und Overbeck. Ersterer weist nach (Griech. Künstl. I, 487), daß in dem Gesicht des Laokoon „alle größeren Flächen, wie Stirn und Wangen, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen sind, und die Anspannung derselben an einigen Stellen so gewaltig ist, daß es unmöglich wird, sich von den darunter liegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben." Das ist richtig, und es entspricht diese Behandlung des Gesichts vollkommen der des übrigen Körpers, denn auch hier haben die Künstler die Musculatur in einer Weise hervortreten lassen, wie sie am menschlichen Körper in Wirklichkeit nie zur Erscheinung kommt. Und sie haben es gethan, hier wie dort, um den ungeheuern, alles, was Menschen ertragen können, übersteigenden Schmerz zur Anschauung zu bringen. Aber diese Versündigung gegen die Naturwahrheit ist noch kein Ueberschreiten der Grenzen des Schönen, bringt noch kein pathologisches Graunbild hervor, wie es Overbeck



in der Statue sehn will. Overbeck spricht es, geradezu mit Hinweisung auf jene alte Annahme von der Mäßigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affekte in der griechischen Kunst, aus (Griech. Plastik II², 220), daß von dieser Mäßigung im Ausdruck des Laokoon thatsächlich wenig vorhanden sei. Ja er geht direct bis zu der Behauptung, der Laokoon seufze nicht, wie das Winckelmann, Lessing u. a. annahmen, sondern der Mund sei zum Schreien geöffnet, Laokoon stoße wirklich Klageschreie aus. Freilich hatte schon Welcker gesagt (Alte Denkmäler I, 326, Anm. 5), es lasse sich nicht behaupten, daß der Mund nicht zu Angst- und Klagegeschrei geöffnet sei, aber er meint, wie mir scheint, damit nur, daß der Mund geöffnet sei: um einen Angstruf oder Wehegeschrei auszustoßen, nicht aber, daß der geöffnete Mund diesen Klageton bereits vernehmen lasse. Brunn hingegen (a. a. O. 489) meint, daß Laokoon wirkliche Schmerzenslaute ausstoße, wenn auch keine wilden, regellosen Töne, kein maßloses Geschrei. Aber auch er fügt doch noch hinzu: „Laokoon beherrscht noch seinen Schmerz durch moralische Kraft in soweit, daß der Ausdruck desselben nur das geringste Maß scheint, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlangt. Man nehme ihm diese Kraft, und sofort würde der Ausdruck mit der Handlung in offenem Widerspruche stehen." Overbeck aber nimmt auch dies Beherrschen der Schmerzen durch moralische Kraft nicht mehr an, wie er denn überhaupt auch im ganzen Körper ein Aufhören jedes Widerstandes sieht, abweichend von denen, welche — mit Recht, wie ich glaube, — den noch vorhandenen Widerstand in den Beinen und im linken Arme erkennen, deren Action Overbeck als bloße Reflexbewegung erklärt. — Gegenüber dieser extremen Auffassung, welche so weit geht, den Laokoon als bis an die Grenzen des Erlaubten streifend, zu bezeichnen, erscheint die Ansicht, welche der Anatom Henke in seiner geistreichen Schrift „Die Gruppe des Laokoon", Leipz. u. Heidelb. 1862, S. 20 ff. über die dargestellte Situation ausgesprochen hat, sehr beachtenswerth. Indem Henke darauf hinweist, (S. 76, Anm. 4), daß die Annahme, Laokoon schreie, schon vom medicinischen Standpunkt aus zu verwerfen sei, entwickelt er ebenso klar wie ansprechend, daß der dargestellte Moment der Ruhepunkt sei, welcher zwischen Inspiration und Expiration des Seufzers liege. „Der Mund ist ohne besondere, auf Tonbildung deutende Spannung mäßig geöffnet zur Aufnahme und nachher wieder Ausstoßung der Luft." (S. 23). Dabei ist noch gar nicht abzusprechen, daß „derselbe Athemzug, wenn er nach vollendeter Einathmung stillstehend angeschaut wird, noch als Seufzer erscheinen

und als Schrei endigend ausgestoßen werden kann;" das war wohl auch Welcker's Auffassung. — Wir können demnach meiner Ansicht nach trotz der abweichenden Ansicht Overbeck's die Winckelmann-Lessing'sche Prämisse für diesen Abschnitt aufrecht erhalten. (Ueber die Wandelungen, welche die Beurtheilung des Laokoon seit Winckelmann durchgemacht, vgl. Justi, Winckelmann I, 450—477: Die Gruppe des Laokoon.)

S. 150,24—26. „*wo ein Halbkenner — urtheilen dürfte.*" Wir haben hier eine eigenthümliche Kühnheit der Lessing'schen Sprache, der wir auch sonst mehrfach bei ihm begegnen; gewissermaßen eine Uebertragung der antiken Construktion des Acc. c. Inf. ins Deutsche. Andere Beispiele davon s. bei Lehmann a. a. O. 166 ff., speciell S. 168 über urtheilen. Im Laokoon findet sich diese Construktion noch dreimal bei glauben: 218,30, 279,27, 314,24; zweimal bei beweisen: 288,20, 338,28; ferner 187,30 bei verrathen; 288,3 bei zeigen; 298,14 bei äußern; in diesen letzten Fällen aber so, daß das Subject des abhängigen Infinitivs das gleiche mit dem regierenden Verbum ist, was bei jenen andern Beispielen nicht der Fall ist.

S. 151,2—4. „*Von hier — entwickelt.*" Nach Lehmann S. 126 findet sich in Lessings Prosa die Nichtauslassung von haben in Nebensätzen etwa noch einmal so oft, als die Auslassung, dagegen die Auslassung von sein etwa fünfviertelmal so viel, als die Nichtauslassung.

S. 151,7—13. „*Die Klagen, das Geschrey — das Theater durchhallen ließ.*" Ob man hier mit Lessing in den vom Dichter vorgeschriebenen Klagelauten heftiges Jammern und Schreien erkennen will oder nur ängstlich beklommenes Seufzen, ist zunächst nur rein Sache der philologischen Interpretation. Die meisten Kritiker haben sich für die erstere Auffassung entschieden. Herder im ersten kritischen Wäldchen, Kap. 2, versuchte es, gegen Lessing Winckelmann's Ansicht zu vertheidigen, indem er in den Tönen, welche der von Schmerz überwundene Philoktet von sich giebt, kein wüthendes Geschrei, nur „gezogene Klagetöne" erkennen will. Jenes Geschrei, jene wilden Verwünschungen, „mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle heilige Handlungen störte", das alles komme nur in der Erzählung vor, sei Uebertreibung seines Feindes Odysseus. Das ist aber nicht richtig. Nicht nur in der Erzählung des Odysseus wird vom Schreien des Philoktet gesprochen (v. 8 sqq.), sondern auch sonst. Der Chor singt von ihm, daß nur das Echo die bittern Wehklagen weithin wiederhallen lasse (v. 188), was man doch nicht von Seufzern, nur von lautem Jammergeschrei sagen



kann; an einer anderen Stelle hört er schon von weitem Philoktet wehklagen und eine tiefe Stimme seiner Qual, einen gewaltigen Schmerzensschrei (v. 203 sqq., cf. 218); und als Philoktet auf der Bühne seinen Anfall bekommt, da spricht Neoptelemos zwar vom Seufzen auch, aber auch von lautem Rufen (737):

τί τοὺς θεοὺς οὕτως ἀναστένων καλεῖς;

Es wird also schon dabei bleiben müssen, daß der sophokleische Philoktet seinen Schmerz nicht heldenhaft verbeißt, sondern echt menschlich durch Schreien erleichtert (wie der des Accius, Cic. *Tusc. II. 7, 19*). Zu vgl. ist darüber Hasselbach, Ueber den Philoktetes d. Sophokles, Stralsund 1818, S. 8 ff. Was über den gleichen Gegenstand in den „Studien über Lessings Laokoon" von Fr. G. Hann (Die Dioskuren, Literar. Jahrb., V. Jahrg., Wien 1876, p. 411 ff.) gesagt ist, ist oberflächliches Gerede.

S. 151, 9. „*alle heilige Handlungen.*" Lessing liebt es, wie überhaupt die ältere Sprache, die starke Form des Adjektivs zu gebrauchen, wo wir heut in der Regel die schwache vorziehen. Andere Beispiele nach all sind im Laokoon 169, 2: „durch alle mögliche Abänderungen", 239, 10: „alle natürliche Maaße", 252, 16: „alle einzelne Dinge", 262, 1: „alle poetische Gemählde", 272, 33: „alle geführte Kriege", 274, 15: „alle äußere Mittel", 309, 5: „alle sichtbare Gegenstände", 314, 2: „alle freudige Vorstellungen".

S. 151, 14—27. „*Man hat den dritten Aufzug — wird vorgekommen seyn.*" Wenn hier Herder (a. a. O.) den Einwand macht, „das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen", diese dehnten den Aufzug so in die Länge — so ist das durchaus nichts anderes, als was Lessing selbst mit seinen „Dehnungen und Absetzungen" meint.

S. 151, 16 f. „*daß es den Alten — zu thun gewesen.*" In der Lessing'schen Prosa findet sich die Auslassung des Hilfsverbums sein bei gewesen und bei geworden fast ebenso häufig, als die Nichtauslassung, hingegen bei worden etwa siebenmal häufiger. Vgl. Lehmann S. 125.

S. 151, 28—152, 6. „*Schreyen ist — sich entsetzen.*" Es ist nicht richtig, daß das Kundgeben körperlichen Schmerzes bei den homerischen Helden das gewöhnliche sei. Herders Einwendungen (S. 23 ff. der Originalausg.) sind hier nicht unberechtigt. Wenn er bemerkt, Homers Krieger fielen selten und fast gar nicht, außer wenn eine nähere Bestimmung ihres Charakters es erfordert, mit Geschrei zu Boden, so ist das dahin zu berichtigen, daß dies überhaupt bei keinem einzigen Griechen, nur bei Trojanern vorkommt, und zwar in folgenden Beispielen

(deren Sammlung ich der Güte von Emil Grosse verdanke). *Il. V, 68* heißt es von Phereklos (nicht Pherekles, wie es bei Herder p. 24 und auch in der Heyne'schen Ausgabe p. 34 heißt): *γνὺξ δ' ἔριπ' οἰμώξας*; ebenso *XX, 417* von Polydoros. *XIII, 392* fg. von Asios: *κεῖτο τανυσθεὶς, βεβρυχώς*, ebenso *XVI, 486* vom Sarpedon; *XVI, 290* von Pyraichmes: *κάππεσεν οἰμώξας*; *XX, 403* von Hippodamas: *ἤρυγεν, ὡς ὅτε ταῦρος ἤρυγεν*. Außerdem heißt es vom Wagenlenker Pylaimenes *V, 585*: *ἀσθμαίνων ἔκπεσε δίφρου*; ebenso *XIII, 399* vom Wagenlenker des Asios, und ähnlich *XXI, 181* von Asteropaios: *τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν ἀσθμαίνοντ'*. (Dazu kommt noch *XII, 432*, wo der Dichter den Hektor *βαρέα στενάχοντα* nennet, und ebenso *XIII, 538* Deïphobos). Unter diesen Beispielen ist nur dreimal von wirklichem Schreien die Rede: in den übrigen Fällen ist nur Seufzen, Klagen u. dgl. genannt; und wenn man in Anschlag bringt, daß Homer den Tod von 184 trojanischen und von 54 griechischen Helden erzählt, so wird man zugeben müssen, daß Lessings „nicht selten" in der That unberechtigt ist. Andrerseits ist aber auch Herder sicherlich im Unrecht, wenn er das Schreien oder Aechzen, wo es vorkommt, als durch den Charakter gefordert erklärt und z. B. beim Phereklos damit motivirt, daß derselbe „ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird", sei. Aber von Feigheit ist hier gewiß keine Andeutung zu finden — flieht ja doch auch der tapfere Hektor vor Achilles —; außerdem ist Phereklos sehr schwer verwundet (das Schwert durchbohrt ihm den Mund), und dabei ein letzter Wehruf (*οἰμώζειν* braucht ja nicht gerade lautes Jammern zu sein) sehr natürlich. Ebenso fällt Polydoros, der *XX, 412* unter der Vordersten kämpft und gewiß nicht als Feigling charakterisirt werden soll. Sicherlich hat also Homer nur deswegen gerade bei Troern, aber nicht bei Griechen, solche Züge des Schmerzes angebracht, um letztere als gewaltig, unwiderstehlich zu bezeichnen, also um die Griechen hervorzuheben, nicht um die Troer zu erniedrigen. Von der Venus bemerkt Herder ebd., sie schreie, weil sie die weichliche Göttin der Liebe sei; aber sie wird auch *XXI, 425* zu Boden geworfen: *λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ*, ohne zu schreien.

S. 152,18. „*Doch selbst u. s. w.*" Der Sinn dieser Antithese ist folgender: wir modernen Europäer sind im stillschweigenden Ertragen von körperlichen Schmerzen geübter, als die Griechen es waren. Jedoch ist das nicht etwa nur eine Eigenthümlichkeit unserer modernen Zeit, sondern unseres ganzen Stammes: denn selbst unsere rauhen Vorfahren waren im Ertragen von Schmerzen noch größer als in der persönlichen Tapferkeit.



S. 152,20—24. „*Alle Schmerzen verbeißen — Nordischen Heldenmuths.*" Lessing scheint hier zunächst nur an die nordischen Helden, nicht an die der Nibelungensage gedacht zu haben. Eiselen (Lessings Laokoon als Lectüre in Prima auf Gymnasium und Realschule, Progr. d. Realschule z. Wittstock, 1866, S. 10) macht darauf aufmerksam, „daß auch unsere alten germanischen Helden Klage und Jammer um den Tod ihrer Freunde und Mannen laut ertönen ließen" und verweist auf Str. 2171 fg. und 2261 (bei Lachmann). Allein es ist doch etwas anderes um die laute Aeußerung des Schmerzes bei Seelenleiden als bei körperlichen Leiden. Letztere männlich, d. h. ohne Geschrei zu ertragen, gilt auch den Helden der Nibelungen als Zeichen des tapfern Mannes; ja auch heute verlangt man noch vom Manne, daß er körperlichen Schmerz möglichst würdig zu ertragen wisse. Zur Vergleichung s. man den dritten Abschnitt bei Herder a. a. O., S. 33 ff., wo Beispiele jenes altnordischen Heldenmuthes beigebracht sind und nachgewiesen wird, daß die menschlichere Empfindung der Griechen sich auch bei den alten Schotten, Celten, Iren fände, Lessing also nicht schlechtweg die Griechen den barbarischen Völkern gegenüber stellen konnte. Mit Recht macht auch Herder im 4. Abschnitt, S. 42 ff., auf den bedeutenden Unterschied zwischen seelischem und körperlichem Schmerze eingehender aufmerksam.

S. 152,32. „*Palnatoko.*" Die Geschichte vom Palnatoko ist bei Bartholinus a. a. O. dem 14. Cap. der *Jomsvikinga Saga* entnommen. Palnatoko ist ein Held der dänischen Geschichte, um den sich ein großer Sagenkreis gebildet. Er lebte in der zweiten Hälfte des 10. Jahrh. und soll, aus seinem Vaterlande vertrieben, an der Ostsee die Seeräuberstadt Jomsborg oder Julin gegründet haben. Besonders interessant ist er dadurch, daß eine der von ihm berichteten Sagen ganz mit der von Tell's Schuß nach dem Apfel übereinstimmt.

S. 152,27. „*furchte.*" Diese veraltete Form für fürchtete findet sich bei L. mehrfach (vgl. Lehmann S. 212); so im Laokoon S. 242,24; ferner in der Fabel „die Bäre": „ein jedes furchte sich", Werke I, 108 (137). In Luthers Bibelübersetzung ist die Form ganz gewöhnlich. Vgl. Sanders Wörterb. I, 520 u. Grimm, Wörterb. IV, 1, 696.

S. 152,29 fg. „*keine mußte — ihn zurückhalten.*" Der Gebrauch von müssen in negativen Sätzen, wo wir jetzt fast durchgängig dürfen sagen, ist bei L. sehr häufig. So im Laokoon außerdem noch 165,22, 178,16, 189,27, 199, 7 (zweimal), 226, 2 (dgl.), 235, 9, 262, 7, 304,26, 305,29.

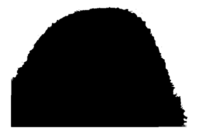
S. 153,7—11. „*Wenn Homer die Trojaner — schildern wollen.*"

Diese von Lessing durch sein Stillschweigen gebilligte Auslegung ist von zweifelhaftem Werthe. An der betr. Stelle zwar, *Il. III, 1 ff.*, sollen die Griechen als die besser disciplinirten bezeichnet werden, indem sie still zur Schlacht ausrücken, die Troer hingegen mit Geschrei und Unordnung (vgl. auch *Il. IV, 428* sqq.); aber oft genug, ja viel häufiger als das schweigsame Ausrücken vorkommt, gehn auch die Griechen mit Geschrei zur Schlacht (vgl. *IV, 506*; *XI, 50*; *XIII, 169, 383*; *XVI, 267*; *XVII, 317*; und beide Heere schreien *VIII, 63*; *XIII, 835*; *XIV, 396 ff.*; *XV, 312*). Nicht das Schlachtgeschrei an sich also, das uralt ist auch bei den Griechen, soll die Troer als Barbaren bezeichnen, nur die Unordnung und der Mangel an Disciplin.

S. 153,18. „*die Dacier.*" — Anna Dacier vertheidigte den Homer gegen die Angriffe von Houdart de Lamotte in den *Considérations sur les causes de la Corruption du goût*, Paris 1714, und gegen den Jesuiten Hardouin in ihrem *Homère défendu*, Par. 1716.

S. 153,22—27. „*Der Sinn des Dichters — Nestors sagen.*" — Auch diese Auslegung bekämpft Herder im 3. Abschnitt S. 30 ff. Die Troer weinten, meint er, weil sie gewissermaßen unschuldig leidende waren, die eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mußten, Priamus aber lasse sie nicht weinen, damit sie nicht in ihrem traurigen Schicksale verzweifelten, oder auch damit ihre Thränen sie nicht zu weich machten. Herder kommt hier aber wieder, trotz des Widerspruchs, auf ganz dasselbe heraus, wie Lessing. Wenn letzterer sagt, der ungesittete Trojaner müsse, um tapfer zu sein, vorher alle Menschlichkeit ersticken, so ist sein Gedanke offenbar der, daß die Troer, wenn sie ihren weicheren Empfindungen zu sehr nachgegeben hätten, zum Kampf untauglich geworden wären, während die Griechen durch Thränen doch nichts an ihrem tapferen Muthe einbüßten. Nicht als Barbaren sollen also die Troer charakterisirt werden, sondern wiederum als die weniger gesitteten, d. h. schlechter disciplinirten. Herders bissige Schlußbemerkung: „aus solchen Deutungen könne man immer machen, was man wolle" (S. 33) war also nirgends weniger am Platze, als hier.

S. 154, 3. „*einer ihrer neuesten Dichter.*" Chateaubruns Philoktet, im IV. Abschn. des Laokoon von L. näher charakterisirt. Dies traurige Machwerk würde an und für sich nicht verdienen, daß man es der Vergessenheit entreißt, wenn nicht Lessing wiederholt darauf zurückkäme, um den gewaltigen Abstand zwischen dem griechischen Tragiker und dem glatten Franzosen daran aufzuweisen. Da ich auch in keiner Ausgabe des Laokoon näheres darüber finde (Cosack erklärt, trotz aller Bemühungen das Drama nicht haben



erlangen zu können), so will ich hier kurz den Gang des Stückes mittheilen. (Die mir vorliegende Ausgabe, *Oeuvres de monsieur de Chateaubrun, de l'académie Francoise. A la Haye 1761*, enthält außer dem *Philoctete* noch *Les Troyennes* und *Idomenée*). Einige Hauptunterschiede vom sophokleischen Drama theilt bereits Lessing mit: daß Philoktet nicht von einer Schlange gebissen, sondern durch einen trojanischen Pfeil verwundet worden ist; daß er nicht allein auf der Insel lebt, sondern daß seine Tochter (Sophie) und deren Erzieherin (Palmire) bei ihm weilen, sowie, daß der Conflikt der Pflichten, in welchen der Sohn des Achill geräth, vornehmlich durch seine Neigung zu der schönen Tochter des Helden bestimmt wird. Außer den genannten Personen treten im Stücke noch Ulysses auf und Demas, ein griechischer Krieger. Ulysses hat den Pyrrhus von Skyros mit sich gebracht, indem er ihm mitgetheilt, daß ohne seine Anwesenheit Troja nicht erobert werden könnte. Nun, auf Lemnos gelandet, unterrichtet er ihn davon, daß nach dem Orakel auch Philoktets Theilnahme erforderlich sei. Pyrrhus soll daher diesem ein Märchen erzählen, wie schlecht man ihn selbst vor Troja behandelt, daß er deshalb das Heer verlassen habe, um nach Hause zurückzukehren, unterwegs aber vom Sturm hierher verschlagen worden sei. Dadurch solle er den Philoktet für sich gewinnen, der auf die Atriden und Ulysses ergrimmt ist, weil diese ihn von Troja nach Lemnos geschafft und dort seinem Schicksal überlassen haben. Veranlassung hierzu war nicht, wie bei Sophokles, das unerträgliche Geschrei des Leidenden, das Ekelhafte seiner Wunde, sondern die üble Stimmung, in welche ihn sein Leiden versetzt, der Hohn und Spott, womit er die Leiter des Kriegszuges übergossen hatte. Pyrrhus soll nun den Philoktet überreden, mit ihm auf sein Schiff zu kommen, angeblich um ihn nach Skyros zu begleiten; statt dessen aber solle das Schiff beide nach Troja bringen, wo Philoktet über den Ehren, die man ihm dort zu erweisen nicht ermangeln werde, sicherlich bald seinen früheren Groll vergessen werde. Pyrrhus weigert sich zuerst, diesen Auftrag zu erfüllen, läßt sich aber schließlich von Ulysses überreden. Nachdem er dann die Bekanntschaft der schönen Tochter Philoktets gemacht, hat er mit diesem selbst eine Unterredung, in der er ihm seinen Namen nennt; ein Krankheitsanfall Philoktets jedoch hindert ihn, mit seinem Antrage hervorzutreten. Als Philoktet sich nun erholt und den Pyrrhus auffordert, er solle ihn mit sich nach Skyros führen, erklärt dieser, von plötzlicher Reue ergriffen, seine eigentliche Absicht sei, ihn mit nach Troja zu nehmen, und indem er ihm die Lage des griechischen Heeres auseinander

setzt, fordert er den Philoktet auf, ihm freiwillig dorthin zu folgen. Philoktet weigert sich natürlich, macht ihm aber schließlich den Antrag, daß sie gemeinschaftlich die Ehre, Troja zu gewinnen, sich erringen und die Atriden sowie den Ulysses dabei aus dem Spiel lassen sollen. Pyrrhus ist halb geneigt, darauf einzugehn; Ulysses aber, von Demas, welcher die aufkeimende Liebe des Pyrrhus zur schönen Sophie bemerkt hat, gewarnt, beschließt, dies im Nothfall mit Gewalt zu verhindern. Die mit ihnen nach Lemnos gekommenen Griechen sollen den Philoktet nöthigen Falls in Ketten legen und ihn gewaltsam mitschleppen. Zugleich weiß er den Pyrrhus durch die Schilderung der letzten Augenblicke des Achill und des thätigen Beistandes, welchen er selbst dem sterbenden Vater geleistet, so zu bewegen, daß dieser fast entschlossen ist, seiner Liebe zu entsagen und dem Ulysses doch noch nach Troja zu folgen, — als das Erscheinen seiner Geliebten und ihre Erklärung, daß ihr Vater sich eher tödten, als er sich fesseln lassen werde, ihn aufs neue schwanken macht. Philoktet aber, aufs Aeußerste gebracht und Gefangenschaft oder selbstgegebenen Tod vor Augen, will sich vor seinem Ende rächen und den Pyrrhus tödten: da gesteht Palmire, daß jene Beiden sich lieben, und darin erkennt Philoktet einen Rettungsanker; seine Tochter soll ihm schwören, Pyrrhus nicht zu erhören, wenn er sich nicht an ihn anschließe. Sophie versucht nun, ihren Geliebten, welcher inzwischen die zur Gefangennahme des Philoktet abgesandten Krieger vertrieben hat, auf Seite ihres Vaters herüberzuziehen; Pyrrhus aber beruft sich auf seinen Vasalleneid, der ihn an Agamemnon fessele. Inzwischen kommt die Meldung, daß vor Troja die Lage noch schlimmer geworden: die Troer haben von jenem Orakelspruche gehört und die Abwesenheit des Ulysses benützt, einen Ausfall zu machen, wodurch das Belagerungsheer in größte Noth versetzt worden; dabei ist auch der Grabhügel des Achill von den Troern geschändet worden. Das befestigt in Pyrrhus aufs neue den Entschluß, nach Troja zu gehn und an den Troern Rache zu nehmen. Ulysses jedoch erklärt, ohne Philoktet nicht abreisen zu wollen; nur mit Mühe hält ihn Pyrrhus davon ab, daß er aufs neue den Versuch macht, Philoktet fesseln zu lassen. So steht die Sache ganz verzweifelt; da entschließt sich endlich Ulysses, einen kühnen Schritt zu thun: er zeigt sich selbst seinem Todfeinde, und als dieser seine Waffen verlangt, um ihn zu tödten, legt ihm Ulysses sein eigenes Schwert zu Füßen. Philoktet ist dadurch zunächst noch ungerührt und wird nur durch Pyrrhus verhindert, von dem Schwert des Ulysses gegen diesen selbst Gebrauch zu machen; als er aber in seinem



Zorne alle Griechen verflucht, da ergrimmt Pyrrhus und ist aufs neue bereit, um des Vaterlandes willen auf sein Liebesglück zu verzichten. Ulysses aber erreicht schließlich durch seinen Edelmuth, namentlich dadurch, daß er sich sogar anbietet, allein auf Lemnos zurückzubleiben, während Philoktet mit Pyrrhus nach Troja gingen, daß Philoktet seinen Groll fahren läßt; letzterer giebt seine Tochter dem Pyrrhus zur Gemahlin und ändert auch seine bisherige Meinung über Ulysses gänzlich, indem er das Drama mit den Worten schließt:

*Le Ciel m'ouvre les yeux sur la vertu d'Ulisse,*
*Et semble m'annoncer la fin de mon supplice.*
*En marchant sur ses pas au rivage Troyen*
*Nous suivons le grand homme et le bon citoyen.*

Man sieht, Lessing hatte vollkommen Recht, dies Stück eine „Parodie" zu nennen. Kein einziger Charakter ist auch nur einigermaßen durchgeführt. Philoktet ändert mit einem Male ganz unmotivirt seine Jahre lang festgehaltene Ueberzeugung; Pyrrhus ist ein schwankes Rohr und weiß keinen Augenblick, was er thun, wem er folgen soll; Ulysses, anfangs ein abgefeimter Ränkeschmied, entpuppt sich auf einmal als edelmüthiger Tugendspiegel, der lange Tiraden über Vaterlandsliebe und Bürgersinn hält; Sophie endlich ist ein ganz nichtssagendes Ding, aus deren eigentlichem Charakter man überhaupt nicht klug wird. Dazu kommt die gänzlich verfehlte Anlage der Fabel, welche jeder Spannung, jeder Steigerung entbehrt; der Knoten ist so locker geschürzt, daß er jeden Augenblick aufzugehen droht. Von der hohlen Phraseologie der Verse vermag das oben angeführte Beispiel nur einen schwachen Begriff zu geben. (Eine Besprechung des Dramas, namentlich in Bezug auf sein Verhältniß zu Sophokles, giebt Patin, *Etudes sur les tragiques Grecs. Sophocle. 5 éd. Paris. 1877 p. 146 sqq.*)

S. 154,13. „*gleichmäßig*" im Sinne von adaequat, entsprechend, häufig bei L., vgl. Lehmann S. 174 und oben 170, 6. Gosche bemerkt zu letzterer Stelle (S. 67 seiner Ausgabe) richtig: „Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezieht gleichmäßig auf das Verhältniß der Theile eines Ganzen, nicht aber auf das zweier oder mehrerer Ganzen zu einander."

## II.

S. 155, 1 fg. „*Es sey Fabel — gemacht habe.*" — Nämlich nach Plin. *XXXV, 151*: *eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudines*

*Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis abeunte illo peregre umbram ex facie eius ad lucernam in pariete liniis circumscripsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratam igni proposuit.* Cf. Athenag. *Legat. pro Christ. 14 p. 59 sqq.* (*Dechair*). Aehnliches berichtet die Sage von der Erfindung der Malerei, Plin. *XXXV, 15.* Athenag. l. l.

S. 155, 8—17. „*Sein Künstler schilderte — Endzweck der Kunst.*" — Hier stimmt Lessing völlig mit Winckelmann überein, welcher in der Kunstgeschichte (IV, 2, 9) die Schönheit als „den höchsten Endzweck und Mittelpunkt der Kunst" bezeichnet, eine Theorie, welcher auch Mengs anhing und der die ganze damalige Zeit sowie die darauf unmittelbar folgende Epoche huldigte. Vergl. die Einl. p. 105 und Frgm. C. 7, wo L. darlegt, daß Winckelmann gleichfalls die Schönheit als höchstes Gesetz der Kunst hinstelle. Aber es ist zu bemerken, daß trotz mannichfacher Uebereinstimmung doch der Schönheitsbegriff Winckelmann's von dem Lessing'schen in vielen Punkten abweicht. Für Winckelmann ist die Schönheit eine gewissermaßen undefinirbare Substanz, von welcher leichter gesagt werden könne, was sie nicht ist, als was sie ist; es verhalte sich einigermaßen mit der Schönheit und ihrem Gegentheil, wie mit der Gesundheit und der Krankheit: diese fühlten wir und jene nicht (K. G. IV, 2, 8). Die Schönheit sei eins der größten Geheimnisse der Natur, deren Wirkung wir sähen und empfänden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehöre (IV, 2, 9). Trotzdem ist er weit davon entfernt, eine relative Schönheit gelten zu lassen; die Schönheit werde durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen; und da in der allgemeinen Form die cultivirtesten Völker übereingekommen, so seien die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten, ob wir gleich nicht von allen den Grund angeben könnten (IV, 2, 18). Er bleibt daher auch nicht beim negativen Begriff stehn, sondern geht zum bejahenden über und faßt im Anschluss an die Theorie des Plato und Aristoteles die verschiedenen Merkmale der Schönheit in den Begriff der Vollkommenheit zusammen (IV, 2, 21). Wenn er dann die höchste Schönheit in der Gottheit findet und sagt, der Begriff der menschlichen Schönheit werde vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen gedacht werden könne (IV, 2, 22), so macht er doch andererseits auch positive Rückschlüsse über das Wesen der Schönheit aus den Werken der antiken Kunst und setzt dasselbe vornehmlich in die Form (vgl. auch die Vorläuf. Abhandl.



z. d. Denkm. d. K. d. Alterth. 4. §. 5 ff., Werke VII, 102). Auf diese Verschiedenheit in Winckelmann's Definition und Begriffsbestimmung der Schönheit macht Schelling mit Recht aufmerksam (Rede über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur, in den Philos. Schrft. I, 349). „Wer kann sagen, daß Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkannte? Aber sie erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der andern als die Schönheit der Form. Welches thätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen und durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leibe zumal und wie mit einem Hauche geschaffen? Liegt dieses nicht in dem Vermögen der Kunst wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Form von dem Begriffe aus erzeugt werde. So ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt. Daher jener falsche Idealismus einer späteren Generation von Künstlern [David, Canova], welche, ohne sich zu dem Geiste Winckelmann's zu erheben, ohne den Geist der Kunstwerke zu fassen, auf die todte Nachahmung sogenannter idealischer Formen herabging, aber nur zum Verderben der Kunst." (Vgl. über Winckelmann's Schönheitsbegriff Speier, Winckelmann's Lehre vom Schönen und der Kunst, Greiffswald 1863, Guhrauer, Lessing II, 1, 61, Kuhn, Idee des Schönen S. 75 ff., Justi, Winckelmann II, 2, 118 ff., Zimmermann, Aesthetik I, 313 ff., Schasler, Aesthetik I, 385 ff.).

Einen derartigen Mangel an Bestimmtheit im Ausdruck über das Wesen der Schönheit finden wir bei Lessing nicht. Freilich wenn wir seinen Aeußerungen an anderen Stellen nachgehen, so finden wir in früherer Zeit noch ein gewisses Schwanken zwischen den landläufigen Definitionen des Schönheitsbegriffes. „Seine Aeußerungen zeigen", sagt Justi (a. a. O. 241), „dass er der Fachliteratur aufmerksam gefolgt, aber zu einem selbständigen Begriff nicht gelangt war, denn er bekannte sich nach und nach fast zu allen Definitionen, die es damals gab. Bald nennt er sie mit Baumgarten metaphysisch die ‚sichtbare Hülle der Vollkommenheit', oder ‚die undeutliche Vorstellung einer solchen'; bald empirisch mit den Engländern ‚die übereinstimmende Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen; wenn der Begriff der Einheit der klärste sei, so ergebe sich Schönheit, wenn Mannigfaltigkeit, das Erhabene'." Indessen im Laokoon und vor allem in den Fragmenten und Nachträgen

zu demselben finden wir, daß er überall auf das Schärfste die Schönheit der Form zum Prinzip erhebt. Daß die Schönheit der Form das oberste Gesetz ist, daß dieser selbst der Ausdruck geopfert werden müsse, sagt er eben in diesem Abschnitt (S. 159, 9–16). Die schönen Linien sind die Hauptsache, sie sind ihm die eigentliche Schönheit der Form, wie er denn auch Hogarth's Theorie von der Wellenlinie deswegen freudig begrüßte. Allerdings giebt er auch noch eine andere Art Schönheit zu, nämlich auch Schönheit der Farbe und des Ausdruckes (vgl. Frgmt. A 5, XXXII. und Einl. S. 106). Daß er aber die Schönheit der Form hoch über die der Farbe stellt, davon legen andere Stellen deutlich Zeugniß ab. Gleich die nächste No. XXXIII desselben Entwurfs besagt, daß das Ideal der körperlichen Schönheit vornehmlich in dem Ideal der Form bestehe, daneben in dem der Carnation und des permanenten Ausdrucks; und wie niedrig Lessing die Schönheit der Farbe stellt, zeigt noch deutlicher ein anderes Fragment, zu Richardson, *Traité de la Peinture I, 120*, D 7 t, worin er sogar so weit geht, die Frage aufzuwerfen, ob es nicht vielleicht besser für die Kunst wäre, wenn die Oelmalerei nie erfunden worden wäre. So sagt er an einer andern Stelle von Rafael's Gemälde, welches die Befreiung Petri darstellt, der eigenthümliche Effect der dreifachen Beleuchtung sei vermuthlich eine von den Schönheiten, auf welche Rafael von ungefähr gekommen; als eine solche verdiene sie alles Lob, aber seine vornehmste Absicht sei sie nicht gewesen (zu *Richardson I. 19.* Frgt. D 7 m). In dieser Geringschätzung der Schönheit der Farbe steht L. auf einem Boden mit Winckelmann, welcher sagt: „Die Farbe sollte wenig Antheil an der Betrachtung der Schönheit haben, weil nicht sie, sondern die Bildung das Wesen derselben ausmacht." (Gesch. d. K. IV, 2, 19).

Auch in der Lehre vom Ausdruck steht L. Winckelmann nahe. Auch dieser nimmt eine Herabsetzung des Ausdrucks an: „daher wurde der Ausdruck, wie stark er auch immer war, nichts desto weniger so zugewogen, daß die Schönheit das Uebergewicht behielt." (Vorl. Abh. Cap. 4 § 31, Werke a. a. O. S. 121). Was Lessing oben S. 159 über die Milderung des Ausdrucks sagt, ist dem ganz entsprechend. Ueber transitorischen und permanenten Ausdruck werden wir später noch zu sprechen Gelegenheit haben.

Ein anderer wichtiger Gesichtspunkt bei der Beurtheilung von L.'s Schönheits-Ideal ist, daß, wie schon zum Theil aus seinen oben angeführten Sätzen sich ergiebt, für ihn eigentlich nur der Mensch das Object der Kunst ist. Ausdrücklich sagt er im Fragment C 8,

die höchste körperliche Schönheit existire nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals; dieses Ideal finde bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses weise dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang an. Er ahme Schönheiten nach, die keines Ideals fähig seien, er arbeite also bloß mit dem Auge und mit der Hand, und das Genie habe an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil. Wir werden nicht umhin können, diesen Standpunkt als zu schroff und ungerechtfertigt zu bezeichnen. Mag man zugeben, daß die Thier- und Blumenmalerei eine untergeordnete ist, — aber nicht deswegen, weil hier Schönheiten nachgeahmt werden, die kaum oder gar nicht eines Ideals fähig sind, sondern weil es dem Maler nicht möglich ist, mehr als die Sinne des Beschauers anzuregen, während die Kunst es doch als ihren höchsten Endzweck betrachten muß, auf das Gefühl zu wirken — mit der Verurtheilung der Landschaft können wir uns unmöglich einverstanden erklären. „Als wenn der Landschafter," sagt Justi a. a. O. S. 242, „nicht ebenso gut die höchsten Qualificationen des Genies zeigen könnte, als der, für welchen nur Apollo und die drei Grazien vornehm genug sind. Wie unterscheiden sich denn Claude's und Poussin's von Prospecten und Veduten?" — Die Schönheiten, die der Landschaftsmaler nachahmt, sind entschieden eines Ideals fähig, und an seinen Werken hat das Genie nicht minder Antheil als Auge und Hand.

Ebensowenig können wir Lessing's Standpunkt theilen, wenn er oben S. 157,19 ff. der Portraitmalerei einen so niedrigen Platz anweist: „obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." Mit Recht sagt Guhrauer S. 63, Lessing hätte den künstlerischen Werth und den Geist eines echten Bildnisses nicht besser bezeichnen können als so, indem er es „das Ideal eines gewissen Menschen" nennt. In diesem Punkt, was das Portrait anlangt, hätte Lessing durch die antike Kunst selbst widerlegt werden können, die gerade in Portraitfiguren gezeigt hat, daß es selbst möglich ist, das Ideal eines gewissen Menschen zum Ideal des Menschen überhaupt zu machen. Sonst ist Lessing's ganze Schönheitslehre ebenso wie die Winckelmann's vornehmlich aus der alten Kunst abstrahirt, obschon er, wie oben erwähnt, selbst sagt, man könne ebensogut durch bloße Schlüsse darauf kommen. Daher seine Vorliebe für Einzelfiguren, für plastische Composition in der Malerei, daher die Abneigung gegen die Landschaftsmalerei, welche er mit Winckelmann theilt (Erläuterung der

Gedanken etc. § 61, Werke I, 156; vgl. auch Guhrauer S. 66 Anm. 4), wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß die Landschaftsmaler ihrer Zeit wenig bedeutendes leisteten (vgl. Goethe, Werke XXX, 166 fg.); daher auch die Abneigung gegen die genrehafte Kunst, die er auch bei den Alten eine untergeordnete Stellung einnehmen sah. Lessing's Ideal ist, wie das Guhrauer S. 63 ff. eingehend nachweist, ganz das antike Ideal; und ebd. wird darauf hingewiesen, daß er damit insofern auf einem einseitigen Standpunkt steht, als er das christlich-moderne Princip des Lebens und der Bildung, mit Bezug auf die Kunst, nach seiner geschichtlichen Bedeutung nicht hinreichend erkannt und gewürdigt hat. Sein aesthetischer Standpunkt erhält dadurch eine Härte, daß sein System, wie Justi S. 248 ff. richtig bemerkt, wenn es Einfluß hätte gewinnen können, eine geradezu auszehrende Wirkung auf die Kunst geübt haben müßte. Wie diese Härte durch Anerkennung der Gleichberechtigung des Romantischen oder Modernen neben der Antike in der Folgezeit, bei Herder und Schiller, überwunden worden, wie speciell die Berechtigung der Landschaft als Kunstgattung durch Goethe in seinem Aufsatz „Ruysdael als Dichter" und durch Schiller in seiner Beurtheilung von Matthisson's Gedichten nachgewiesen worden, das ist gleichfalls bei Guhrauer a. a. O. näher ausgeführt zu finden. Andererseits aber weist auch dieser und noch specieller Justi a. a. O. 245 darauf hin, daß man bei Lessing „unterscheiden müsse, wo er als Theoretiker, in der vollen logischen Consequenz seiner Principien spricht, und wo er als gebildeter Geist sich den gegebenen Werken der Kunst und Poesie gegenüber befindet." — „Es fehlt nicht an Spuren, daß Lessing, wenn er einmal seine Theorie vergaß und sich von Eindrücken überraschen ließ, auch in der Kunst nordisch, malerisch, empfand." Als Belege dafür sind mehrere Aeußerungen von ihm über moderne Genre- und Landschaftsbilder u. ä. bei Justi mitgetheilt. (Vgl. über L.'s Schönheitsbegriff außer Guhrauer und Justi noch Zimmermann I, 189 ff., Schasler I, 446 ff., und W. Pflüger, Der Begriff der Schönheit und Lessing's Laokoon, Progr. d. Realprogymn. zu Bischweiler, 1875. Von den hierher gehörigen Ausführungen F. G. Hann's gilt dasselbe, was oben S. 489 über seine anderweitigen Bemerkungen gesagt ist.

S. 155,19. „*ungestaltenen*" (vgl. ebd. 21 „ungestalten"). Vom Adjectiv. gestalt oder gestaltet wird meist das negative ungestalt oder ungestaltet gebildet, und so gebraucht L. V, 70 (74) „die allerungestaltesten Menschen". Hingegen ungestalten, wie hier, s. auch VIII, 222 (210): „diesen ungestaltenen Gliedern."

S. 156, 6—9. „*Pauson — lebte in der verächtlichsten Armuth.*" Aristoteles sagt von Pauson, *Poet. 2*, er habe die Menschen χείρους dargestellt, d. h. unter der Wirklichkeit, Polygnot κρείττους, d. h. idealisirt, Dionysios ὁμοίους, d. h. realistisch treu. Wenn Pauson seine Figuren häßlicher machte, als die Natur sie zeigte, so ist es nicht unmöglich, daß er Carricaturenmaler war, und Aristoteles meinte mit seinem Verbote *Polit. VIII, 5, 7* dasselbe, was unsere heutigen Pädagogen im Sinne haben, wenn sie darauf ausgehen, die Jugend so viel als möglich vor Carricaturen zu bewahren. Doch ist ebenso leicht möglich, daß Pauson nur eine gewisse Vorliebe für häßliche Gegenstände hatte. Daß er in Armuth lebte, geht allerdings aus den betr. Stellen des Aristophanes hervor; ob aber, wie Lessing das anzunehmen scheint, diese Armuth eine Folge davon war, daß man seine Bilder ihm nicht abkaufen wollte, läßt sich nicht erweisen. Daß er ziemlich viel Bilder gemalt haben muß, bezeugt noch eine späte Nachricht, Themist. *Or. XXXIV, 11, p. 41.*

S. 156, 9. „*Pyreicus.*" Ich habe schon oben im Text die richtige Schreibart des Namens, wie sie heut nach den besten Hdss. festgestellt ist, nämlich Piraeicus, beigeschrieben. Plinius sagt von ihm *XXXV, 112*: *arte paucis postferendus proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos.* Sonst wird er nur noch einmal erwähnt bei Propert. *III, 9, 12*:

*Pireicus parva vindicat arte locum.*

Er war also Genre- und Stillebenmaler nach der Weise der Niederländer, und Lessing läßt sich von seinem oben besprochenen Vorurtheile wohl etwas zu sehr leiten, wenn er diese Bilder mit so harten Worten verurtheilt. Er scheint sich dabei freilich auf die Worte des Plin. zu stützen, aber Plin. will offenbar weiter nichts sagen, als daß der Maler, wenn er sich auf bedeutendere Stoffe geworfen hätte, mehr hätte erreichen können, ohne freilich dabei zu bedenken, daß derselbe Künstler, welcher im Genre so Hervorragendes leistete, höchst wahrscheinlich ein erbärmlicher Historienmaler geworden wäre. Daß ihm seine Zeitgenossen (wann er gelebt hat, wissen wir nicht, aber wohl erst um die Zeit Alexander d. Gr. oder noch später) verachtet hätten, das darf aus jenem Beinamen, welchen L. noch dazu etwas zu schroff mit „Kothmaler" (richtiger „Schmutzmaler") übersetzt, durchaus nicht geschlossen werden. Welcker (zu *Philostr. Imagg. p. 397* und in Müller's Handbuch § 163, 5, S. 171 fg.) hat

mit Evidenz nachgewiesen, daß die übliche Bezeichnung für diese Gattung der Malerei Rhopographie war, Malerei von ῥῶπος, d. i. allerlei Kram. Welcker wollte auch bei Plin. l. l. ‚*rhopographos*' schreiben, während Urlichs in der *Chrestom. Plin.* p. 366: *rhopicographos* vorschlug, Brunn aber in der Gesch. d. gr. Künstl. II. 260 an der alten Ueberlieferung festhält. Mag man nun nicht annehmen, daß bei Plin. eine Verderbniß oder Emendation eines Abschreibers, dem der Ausdruck ‚*rhopographos*' unverständlich war, vorliegt, sondern daß Piraeicus wirklich den Beinamen geführt hat, so ist derselbe dann jedenfalls nur als Scherz aufzufassen. Mit Recht sagt Welcker (bei Müller a. a. O.): „*Obsonia ac similia*, Blumen und Früchte, sind nicht schmutzig, selbst Buden, beladene Esel, das Genre überhaupt faßt der gesunde Sinn nicht von Seiten des etwa anklebenden Schmutzes auf; der Name würde nicht geringschätzig, sondern ein ekler Scheltname, er kann nicht ein griechischer Kunstausdruck sein."

S. 157, 3. „*auch durch diesen eingebildeten Werth.*" Dieses „auch" ist wohl so zu erklären, daß der wirkliche Werth der Bilder in ihrer minutiösen Ausführung lag, wozu denn als eingebildeter Werth noch der hohe Preis trat.

S. 157, 7—14. „*Das Gesetz der Thebaner — die Carricatur.*" Lessing's Erklärung dieses, bei Ael. *V. H. IV, 4* sich findenden thebanischen Gesetzes wurde angefochten von Riedel in dessen Theorie d. schön. Wiss. S. 135. Lessing kommt darauf zurück in seinen Kollektaneen u. d. W. „Malerei", vgl. Frgt. B 3 u. 4; er führt da als Parallelstelle an Cic. *de or. II, 66, 266*: *valde autem ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur similitudine turpiores.* Winckelmann faßte das Gesetz ähnlich wie Junius: die Künstler sollten die Natur bei Strafe auf's beste nachahmen (Ged. ü. d. Nachahmg. etc. § 36, Werke I, 18). Gegen Lessing wandte sich sodann v. Rumohr, Ital. Forschungen S. 108, und erklärte die Worte: *εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι* dahin, die Künstler hätten eben gute Arbeit liefern sollen, ein Gesetz, das sich auch in den Statuten neuerer Malerzünfte finde. Gegen ihn hat eingehend gehandelt Creuzer, Deutsche Schr. II, 168 ff. Derselbe verweist ebenfalls auf Arist. *Poet. l. l.* und auf Eckhel's Erklärung (*Doctr. Num. II, 197*): *ut pictores et statuarii imagines nobiliore forma facerent.* Denn wenn man sich auch wundern muß, gerade in Boeotien, einem Lande, dessen Bewohner sich sonst nicht durch feines Gefühl auszeichneten, ein solches Gesetz zu finden, so stimmt dasselbe doch vollständig mit der Auffassung der classischen



Zeit überein. Die Künstler sollten nicht sich sklavisch an die Aehnlichkeit halten, sondern idealisiren. So rühmt Quint. *XII, 10, 7,* vom Polyklet, er habe den menschlichen Figuren *decorem supra verum* verliehen, Plin. *XXXVI, 74* vom Kresilas (nicht Klearchos, wie bei Creuzer steht), er habe *nobiles viros nobiliores* gemacht. Vgl. noch Guhrauer S. 304.

S. 157,10. „*selbst vom Junius.*" Vgl. über das hier genannte Buch des Junius die Einleit. S. 34 Anm. 1. Dasselbe ist, was seine Bedeutung für die Archaeologie anlangt, eine zwar kritiklose, aber äußerst fleißige und sorgfältige Arbeit; namentlich das (erst der zweiten Ausgabe von 1694 beigegebene) Künstlerverzeichniß ist länger als ein Jahrhundert das einzige Werk dieser Art und die Grundlage für alle kunsthistorischen Forschungen geblieben, auch von Winckelmann fleißig benutzt.

S. 157,15. „*das Gesetz der Hellanodiken.*" Hellanodiken hießen die Kampfrichter in den olympischen Spielen, seit Ol. 108 zehn an der Zahl; drei davon hatten die Aufsicht über die Wettrennen, drei über das Pentathlon und die übrigen hatten die andern Wettkämpfe unter sich; vgl. Pausan. *V, 9, 5.* S. näheres bei Krause, Olympia S. 130 und ders. in Pauly's Realencyclopädie III, 1109 ff.

S. 157,16—18. „*Jeder Olympische — Ikonische gesetzet.*" Die citirte Stelle des Plin. *XXXIV, 16* lautet: *omnium qui vicissent, statuas dicari mos erat, eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quae iconicas vocant.* Visconti meinte, *iconicus* (εἰκονικός) bedeute „in Lebensgröße", vgl. *Iconogr. grecque I, 10 Not. 3: cette épithète étoit presque un synonyme d'ἰσομέτρητον, grand comme nature.* Doch ist dieser Erklärung entschieden die Lessing'sche, der auch O. Müller, Handbuch § 87, 2 und § 420, 3 sich anschließt, vorzuziehen. Es kommt hinzu, daß die ältesten Athletenbilder überhaupt keine eigentlichen Portraitstatuen waren, sondern in der Regel nur durch Stellung, Bewegung und Attribute die Kampfesart andeuteten, in welcher der Dargestellte gesiegt hatte. Wirkliche Portraitstatuen kamen erst sehr allmählich auf; auch da idealisirte man zuerst noch, erst seit der Diadochenzeit wurde die vollkommen naturgetreue Wiedergabe der Züge üblich; vgl. Plin. *XXXV, 153*; und s. Creuzer a. a. O. Daraus ergiebt sich schon, daß der Grund, den L. für das Gesetz der Hellanodiken angiebt, „der mittelmäßigen Portraits sollten nicht zu viel werden," nicht der richtige sein kann. Vielmehr sollten nur die dreimaligen Sieger durch die Weihung einer Portraitstatue mehr geehrt werden, als die andern, wie das auch L. selbst im Entwurf zum LXVIII. antiqu. Briefe

(s. Frgt. B 5) zugiebt. Doch fügt L. hier die Frage hinzu, warum die Griechen die Gefahr, in dem Bilde eines minder schönen Körpers auf die Nachwelt zu kommen, zur größern Ehre machten, den Vortheil, sich in einem schönen, aber fremden Ideal aufgestellt zu sehn, zur kleineren? Die Beantwortung dieser Frage wird wohl auf die den meisten Menschen innewohnende Eitelkeit als Begründung jenes Gesetzes hinweisen müssen; für ehrgeizige Menschen war es doch sicherlich viel angenehmer, mit ihren authentischen Gesichtszügen in Olympia aufgestellt zu werden, als unter dem Bilde eines beliebigen allgemeinen Athletentypus.

S. 157,19—22. „*Denn obschon — überhaupt.*" Man vergleiche hiermit, was in der Emilia Galotti I, 4 der Maler Conti über Portraitmalerei sagt.

S. 158, 2—5. „*Der Endzweck — verstatten will.*" Daß der Endzweck der Kunst das Vergnügen ist, ist auch der Standpunkt der Baumgarten'schen Aesthetik, und auch nach Mendelssohn macht das Vergnügen, das wir am Schönen empfinden, den Hauptgegenstand der Erklärung desselben aus. Trotzdem ist der Lessing'sche Standpunkt ein höherer, und aus den folgenden Abschnitten geht hervor, daß nach ihm das Vergnügen nicht eigentlich Endzweck der Kunst ist, sondern nur eine nothwendige Folge ihres eigentlichen und alleinigen Zweckes, der Schönheit. Im 9. Abschn. unterscheidet Lessing diejenigen Werke, bei denen der Künstler unter dem Zwang der Religion stand, von denen, wo einzig das Vergnügen des Beschauers seine Absicht war. Ebendaselbst sagt er aber, daß er den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, bei denen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen konnte, bei denen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen sei. Also ist nach Lessing die Schönheit die erste Absicht der Kunst, das Vergnügen erst die zweite und die Folge von jener, und auch die obigen Worte Lessings wird man demnach nicht anders zu verstehen haben.

S. 158, 9. „*erzeigten,*" anstatt erzeugten; vgl. die Bemerkung zu S. 147,29.

S. 158,16. „*des Aristodamas.*" Dies ist jedenfalls ein Versehen Lessings. Die Stelle, auf die er sich bezieht, kann nur bei Paus. *IV, 14, 5* sein, wo es heißt: *Νικοτελείᾳ γὰρ τῇ μητρὶ αὐτοῦ* (sc. *Ἀριστομένου*) *δαίμονα ἢ θεὸν δράκοντι εἰκασμένον συγγενέσθαι λέγουσι. τοιαῦτα δὲ καὶ Μακεδόνας ἐπὶ Ὀλυμπιάδι καὶ ἐπὶ Ἀριστοδάμᾳ Σικυωνίους οἶδα εἰρηκότας· διάφορα δὲ τοσόνδε ἦν· Μεσσήνιοι γὰρ οὐκ ἐσποιοῦσιν Ἀριστομένην Ἡρακλεῖ παῖδα ἢ Διί,*



*ὥσπερ Ἀλέξανδρον Ἄμμωνι οἱ Μακεδόνες καὶ Ἄρατον Ἀσκληπιῷ Σικυώνιοι.* Also nicht von einem unbekannten Aristodamas ist die Rede, sondern von Aratus, dem Sohne der Aristodama, dem berühmten Staatsmanne, 271—213 v. Chr.

S. 158,19. „*Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit.*" Wie in der Religion anderer Völker, so spielt auch in der griechischen Mythologie die Schlange als Attribut von Gottheiten und Heroen eine wichtige Rolle. Die Bedeutung, in welcher sie der Gottheit als Zeichen beigegeben wird, ist eine sehr mannichfaltige. Bald erscheint sie als Symbol geistiger Kraft und die Gabe der Weissagung verleihend (z. B. bei Apollo, Melampus u. s.), bald bedeutet sie das bloße Hervorwachsen aus der Erde und erscheint so als chthonisches Symbol vornehmlich in Verbindung mit Gottheiten oder Heroen, die in naher Verbindung mit der Erde resp. als autochthon gedacht werden (Giganten, Kekrops, Kadmos); dann wieder ist sie Symbol der Selbstverjüngung und Heilkraft (Asklepios, Hygieia) oder der Wiederbelebung in Folge der chthonischen Urkraft (Demeter, Kora).

S. 159, 9—16. „*Ich will — fähig sind.*" Hiergegen bemerkt Feuerbach, Vat. Apoll.[2] S. 49: „Gewisse Affecte sind gerade auf ihrer äußersten Stufe selbst mit den strengsten Forderungen der abstracten Schönheit vereinbar. Der höchste Schmerz geht in Erstarrung über, der tiefste Groll wird stumm und kalt, und es wäre wohl möglich, daß die Ruhe oder Gleichgültigkeit in so manchem griechischen Kopfe keine andere Ruhe bedeuten solle, als die eben bezeichnete. Der Kopf der Niobe in Florenz könnte zum Beweise dienen u. s. w." Mich dünkt, Feuerbach bekämpfe etwas, was Lessing gar nicht sagt. Lessing sagt: „es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die Gesicht und Körper entstellen." Feuerbach sagt: „gewisse Affecte sind auch auf der äußersten Stufe mit der Schönheit vereinbar." Hat dies Lessing geleugnet? Kann man den geistigen Schmerz im Niobekopf zur Parallele heranziehen, wo von physischem im Laokoon die Rede ist? Und wenn Feuerbach ebendaselbst sagt: „giebt es nicht einen erhabenen Schmerz, einen erhabenen Zorn?", so spricht Lessing zwar auch von Zorn (S. 160, 1), meint aber natürlich nur den entstellenden Jähzorn, und von „Schmerz" allgemein spricht er gar nicht, sondern von Wuth, Verzweiflung und Jammer.

S. 159,13. „*in einem ruhigern Stande.*" Es kann fraglich erscheinen, ob Lessing hier mit „Stand" den „Zustand", nämlich der Seele des Betreffenden, oder die „Stellung", nämlich des Körpers, gemeint hat. Doch wird man erstere Deutung vorziehen müssen, da

im Zusammenhang einerseits die „schönen Linien" den „häßlichen Verzerrungen" und „gewaltsamen Stellungen" gegenübergestellt werden, andrerseits aber die „Leidenschaften" dem „ruhigern Stande", sodaß also auch bei letzteren an einen geistigen Begriff gedacht werden muß.

S. 159,17 fg. „*Wuth und Verzweiflung — gebildet haben.*" Ueber diese Frage d. Nähere zum Abschn. IX.

S. 161, 1—162, 8. „*Jammer ward — unterwerfen soll.*" Die Opferung der Iphigenie war das berühmteste Bild des Timanthes; nach den verschiedenen Beschreibungen desselben (vgl. noch oben S. 163,24) stand Iphigenie am Altar, dabei Kalchas mit dem Opfermesser, außerdem waren dargestellt Odysseus, Menelaus, Agamemnon, vielleicht auch einige Opferdiener; der schreiende Ajax wird heute nach Lessings Vorgang (a. a. O.) gewöhnlich für einen späteren Zusatz oder für einen Irrthum des Val. Maximus gehalten. Repliken des Werkes sind nicht erhalten; doch zeigen mehrere der Darstellungen desselben Mythos jenen berühmten Zug in dem Gemälde des Timanthes, die Verhüllung des Agamemnon. Vgl. Overbeck, Gal. her. Bildw. S. 314 ff., Heydemann, Arch. Ztg. f. 1869, S. 8, Anm. 3. Wenn Plin. l. l. als eine Eigenthümlichkeit des Meisters anführt: *in huius operibus intelligitur plus semper quam pingitur, et cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est,* so verstehen wir, was er damit sagen will, wenn wir an diesen Zug seiner Gemälde denken. Was nun aber die Bedeutung dieses Zuges anlangt, so ist die Frage auch nach Lessing noch vielfach ventilirt worden. Die Alten haben nur zwei Auffassungen. Plinius und Quintilian meinen, Timanthes habe um der *dignitas* willen die Züge des Vaters nicht gemalt; Cicero und Valerius Maximus, der höchste Schmerz lasse sich gar nicht wiedergeben. Aehnlich urtheilten Voltaire (*Quest. sur l'Encycl. p. 295*), Caylus (*Descr. de l'Iphigenie de Vanloo,* 1759), Falconet (*Oeuvr. V, 62*), der Künstler habe durch jenen Zug nur sein Unvermögen, den höchsten Grad der Leidenschaft darzustellen, verdecken wollen. Lessing nimmt an, Timanthes habe den Ausdruck im Interesse der Schönheit gemildert. Herder bekämpft das (Krit. Wäldch. I, Abschn. 6, S. 87 ff.), indem er aus Plinius folgert, der Maler habe die Verhüllung nicht um der Schönheit willen gewählt, sondern um die Würde des Helden und Königs zu retten. Kann man gegen Lessing einwenden, der Künstler der Niobe habe bei Darstellung eines Schmerzes, der viel entsetzlicher noch ist, als der des Agamemnon, dennoch die höchste Schönheit zu bewahren gewußt, so muß man gegen Herder bemer-



ken, daß es eigentlich ganz auf eins herauskommt, ob der Künstler die Schönheit oder die Würde wahren wollte: denn blieb die Schönheit gewahrt, dann sicherlich auch die Würde.

Andere betrachten die Sache weniger vom aesthetischen als vom historischen Standpunkte: so Köhler (*Descr. d'une amethyste, Petersb. 1798, p. 87*) und H. Meyer (Gesch. der K. S. 162). Es ist im Alterthum allgemein üblich, sich bei großem Schmerz zu verhüllen, und bei Dichtern und Künstlern ungemein häufig. Ja, Euripides läßt in der Beschreibung derselben Scene in der *Iphig. Aul. v. 1546* Agamemnon sich verhüllen. Am eingehendsten behandelt die Frage A. G. Lange in Jahn's Jahrb. f. 1828, S. 316—323 (Verm. Schr. S. 169), welchem die obigen Citate entlehnt sind. Lange selbst meint, Timanthes habe jenen Zug angebracht, um der Phantasie des Beschauers möglichsten Spielraum zu lassen. Aber er scheint mir zu wenig Werth darauf zu legen, daß Timanthes ein Vorbild hatte an der allgemeinen Sitte und an Euripides, sowie an andern Kunstwerken. Ohne das allgemein Uebliche einer solchen Verhüllung wäre er sicherlich nicht auf jenen Kunstgriff gekommen. Vgl. noch Overbeck a. a. O., Brunn, Griech. Künstl. II, 124.

S. 161, 2 fg. „*wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre.*" Diese Worte enthalten keinen Widerspruch zu dem im I. Abschnitt Dargelegten, daß nach griechischer Anschauung Jammer nicht verkleinerte. Denn da ist von der Sache selbst, resp. von ihrer Darstellung in der Poesie die Rede, hier aber von bildlicher Darstellung; und daß in dieser der Jammer nicht bloß entstellt, sondern auch verkleinert, das hat L. hier zwar nicht weiter ausgeführt, aber der VIII. Abschn. giebt dafür hinreichende Begründung.

S. 161,14. „*Unvermögenheit,*" wofür wir heut in der Regel „das Unvermögen" gebrauchen, muß richtiger „Unvermögendheit" geschrieben werden. Andere Beispiele aus der Literatur des vorigen Jahrhunderts s. bei Sanders II, 323.

S. 162,16. „*verstellet*" für „entstellet", wie auch sonst bei L.; so im Laokoon 204,27; vgl. auch die Fabel: „Zevs und das Pferd", Werke I, 132 (165): „ein langer Schwanenhals würde mich nicht verstellen." Auch „sich verstellen" für „sich entstellen", Miß Sara Sampson II, 7. Werke II, 31 (30). Vgl. auch III, 125 (126).

S. 162,21. „*sein Gesicht verwendet.*" „Verwenden" im Sinne von „fort-, abwenden" wird heute vornehmlich nur noch in negativer Verbindung gebraucht, z. B. keinen Blick von etwas verwenden, unverwandten Auges u. dgl. In positiver Anwendung bei Goethe,

Werke II, 134, Klopstock, Messias II, 159 u. s. Ebenso „Verwendung" für „Abwendung" im Laokoon S. 267,19.

S. 162,26. „*Eckel.*" Diese früher allgemeine Schreibweise ist falsch, da das anlautende *e* lang ist, wie sich auch zuweilen „eikel" findet; vgl. Grimm, III, 394. Das Adject. „ekel" ist übrigens nicht vor dem 17. Jahrh. in Gebrauch.

S. 162,29—31. „*Montfaucon bewieß — ausgab.*" Montfaucons *Antiquité expliquée* erschien 1719—24 in 15 Bdn. Der hier erwähnte Kopf ist, nach dem hohen Aufsatz über der Stirn zu schließen, eine Maske; das erklärt auch den weit aufgerissenen Mund; und so sagt es auch Lessing selbst, s. Frgt. B. 7.

S. 163, 1. „*nur gedachten Gemählde.*" „Nur" im Sinne von „soeben", zur Angabe einer vor kurzem verflossenen Zeit, ist in der Prosa des vor. Jahrh. sehr gebräuchlich, namentlich in Verbindung mit „noch." Vgl. „nur vorhin," Lessing, junge Gelehrte I, 6, Werke I, 229 (275); „nur neulich", Antiqu. Briefe 13, Werke VIII, 41. Ueber die muthmaßliche Entstehung dieser Bedeutung (entweder elliptisch für „nur eben", wie z. B. Voß, Ilias I, 391, oder zur Wurzel „neu" gehörig, als Comparativ des mhd. nûwe) s. Sanders II, 453.

S. 163, 5. „*unter dem Schwerde,*" falsche Form, die sich aber vereinzelt findet; ahd. suërt, mhd. swërt. Vgl. Sanders II, 1048.

S. 163, 9—13. „*Der leidende Herkules — als wild.*" Hier scheint Lessing aus den wenigen Worten des Plin. l. l.: *torva facie sentiensque suprema tunicae* doch etwas zu viel zu schließen, da *torvus* ebenso gut „gräßlich, schrecklich" bedeuten kann.

S. 163,13. „*Vorgebürge.*" Ueber die Schreibweise Gebürge für Gebirge ist sehr eingehend gehandelt bei Grimm IV, 1, I, 1775 ff. Es ist dort nachgewiesen, daß die Form schon im Anfang des 15. Jahrh. sich findet, vermuthlich also bereits im 14. Jahrh. existirte; sowie, auf welche Weise der Wechsel und die Ableitung des Wortes von Burg anstatt von Berg entstanden zu denken ist. Die Form hat sich bis in unser Jahrh. bei den besten Schriftstellern, bei Schiller und Goethe, erhalten.

S. 163,14—20. „*Der Philoktet — verstümmelt ist sie.*" Die in der Anm. näher begründete Vermuthung Lessing's, daß mit dem *claudicans* des Pythagoras von Rhegium bei Plin. *XXXV, 59* der Philoktet gemeint sei, hat allgemeine Billigung gefunden; vorher hatte schon Gronov (*in Stat. diatr. 43*) dieselbe Vermuthung ausgesprochen; vgl. Frgt. B. 10 u. 11. Nur liest man nicht für *claudicantem, Philoctetem*, oder beides: *Philoctetem claudicantem*, sondern indem man die gewöhnliche L. A. beibehält, nimmt man an, daß „der Hinkende" eine herge-



brachte Bezeichnung für die Statue war, wie manche antike Kunstwerke mehr unter irgend einem Beinamen, als unter dem ihre eigentliche Bedeutung bezeichnenden bekannt waren, (z. B. der Diadumenos, der Kanon, der Anapauomenos, Apoxyomenos etc.) O. Jahn hat in seinem Aufsatze „Ueber die Kunsturtheile bei Plinius" (Ber. d. S. G. d. W. f. 1850, S. 118 ff.) es sehr wahrscheinlich gemacht, daß Plinius hier wie in anderen Fällen die Pointen von Epigrammen in seiner Kunstgeschichte verwerthet hat. — Wenn Lessing bemerkt, daß die von Plin. angegebene Wirkung jener Statue auf den Beschauer durch den geringsten gräßlichen Zug verhindert worden wäre, so ist das im allgemeinen wohl richtig, aber andererseits auch anzuerkennen, daß diese Wirkung ohne höchst schmerzhaften Ausdruck des Kopfes undenkbar ist, wie Feuerbach (Vatic. Apoll², S. 60) bemerkt. Sein Schmerz liegt nicht so am Tage, wie der des Laokoon, die Wunde, das Hinken allein, geben uns noch keine Vorstellung davon.

Anmerkungen. S. 156,16—18. „*Herr Boden — gemalt habe.*" Diesen *πορνογράφος* Pausanias erwähnt Ath. *XIII, p. 567 B.*; indessen nahm schon Sillig im *Catal. artif. p. 235* und ebenso Brunn, K. G. II, 152 und Overbeck, Schriftquellen No. 1762 an, daß hier eine Verwechslung oder Corruption vorliege und Pausias gemeint sei, zumal dieser Sikyonier ist und Ath. als seine Quelle den Polemo *ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων* anführt.

S. 156,23. „*z. E. Kühn.*" Es ist zu bemerken, daß die betreffende Note in der Kühn'schen Ausgabe nicht von Kühn, sondern von Perizonius herrührt.

S. 159,23—161,30. „*Indeß hätte Spence — erbittern mußte.*" Die hier citirten Münzen zeigen aber auch keine Furien; die bei Seguin abgebildete Münze von Antiochia, aus der Zeit des Kaisers Philippus, zeigt zwar nach der Erklärung des Herausgebers die drei Furien Alekto, Tisiphone und Megaera; es ist aber eine dreigestaltige Hekate. Die bei Spanheim *de praest. numism.* abgebildeten drei weiblichen Figuren sind Parzen, auch als solche von Spanheim erklärt; allerdings führt Spanheim hier die Darstellung von der Münze des Philippus als Furien an, wie er auch in den *Césars de Julien* a. a. O. die entsprechenden Darstellungen auf den Münzen von Lyrba und Mastaura als Furien deutet, freilich die Möglichkeit, daß es eine *Hecate triformis* wäre, zugebend. Vgl. oben S. 220,20. Das hier besprochene, bei Bellori und Montfaucon a. a. O. ungenügend abgebildete albanische Relief mit Meleager's Tod ist besser publicirt bei Zoega, *Bassiril. T. 46.* Außerdem existiren noch verschiedene

verwandte Darstellungen: ein borghesisches Relief bei Clarac *201, 208;* ein capitolinisches, *Mus. Capit. IV, 35. Gal. myth. 104, 415;* ein zweites borghesisches, Clarac *201, 209;* ein Fragment im Lateran, Benndorf und Schöne, Lat. Mus. No. 509, Taf. X, 1. Aus allen diesen geht hervor, daß Spence in der That Recht hatte, wenn er die betr. weiblichen Figuren, welche Althaea umgeben, als Furien bezeichnete. Es sind wirklich solche, und die Fackeln in ihren Händen kommen ihnen als gewöhnliches Attribut zu; eine davon hat auf dem capitolinischen Relief sogar eine Schlange in der Hand. Wir erblicken darin nur den auf Sarcophagen üblichen Erinyen-Typus, worüber unten noch mehr. Was die Scheibe in der Mitte des Bildes anbetrifft, so hat Spence mit seiner Deutung ebenso Unrecht, wie Lessing: es ist weder eine „Furie, an die Althaea ihr Gebet richtete," noch der Kopf des Meleager selbst, sondern weiter nichts, als der Schild Meleagers, der mit einem Kopf als Schildzeichen versehen ist. Auf den meisten Reliefs ist dies das als Schildzeichen so gewöhnliche Gorgonenhaupt, auf dem albanischen ist es abweichend gebildet, mehr an den Helios mit Strahlenkranz erinnernd. — Recht hat hingegen Lessing, wenn er die dem Bett abgewandt sitzende Figur Atalanta nennt; als solche ist sie durch den neben ihr sitzenden Hund und die ganze Tracht, welche sie deutlich als Jägerin bezeichnet (kurzes, aufgeschürztes Gewand, Haare im Knoten gebunden wie die Artemis, Jagdstiefeln, Bogen) deutlich. Die andere beim Bett ist die Gemahlin des Meleager, die aber nicht, wie bei Lessing in Folge eines *lapsus memoriae* steht, Kassandra, sondern Kleopatra heißt. Vgl. Kekulé, *de fabula Meleagrea*, Berol. 1861.

S. 164,24. „*Geschwieres*", ebenso unten Z. 27; die ältere, ursprüngliche Form des Wortes; vgl. „schwierig," wofür allerdings im Sinn von „voll Schwären" sich auch „schwürig" findet. Daneben braucht L. auch die heute übliche Form „Geschwür", z. B. Werke IV, 221 (263). VII, 261 (249). Aber auch „Geschwär", VII, 282 (265).

S. 164,26 fg. „*Niemand — Philoktet.*" Man bemerke hier die Fülle des Ausdrucks; der zweite Comparativ „bekannter" ist streng genommen überflüssig, und der Satz: „Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwieres bekannt zu seyn, als Philoktet" giebt den gleichen Sinn.

S. 164,29. „*verdrungen*", von „verdringen", anstatt des jetzt üblichen „verdrängt" von „verdrängen". So auch bei Lessing III, 423 (427): „dessen Zuname Priscus durch einen andern Zunamen, Cato, verdrungen ward." V, 25: „wenn wir die obern Kräfte verdringen wollen." Vgl. auch VIII, 262 (248).

# III.

S. 164, 1 ff. *„Aber wie schon gedacht"* u. s. w. Zu dieser Stelle bemerkt Helfrich Peter Sturz in einem Briefe an Lessing vom 23. Sept. 1767, in dem er mehrere Stellen des Laokoon bespricht (zuerst abgedruckt in Schnorr's Archiv f. Literaturgesch. VII, S. 88 ff., danach in Hempel's Lessingausgabe XX, 2, 215; vgl. ebd. S. 1047, wo einige Stellen nach Max Koch, Helf. Peter Sturz, München 1879, S. 280 ff., verbessert sind): „Die höchste Schönheit sollte freilich der Hauptvorwurf des Künstlers sein, auch ohne daß es ihm ein Gesetz geböte; aber wenn er der einzige wäre, so müßten wir eine Menge großer Compositionen entbehren, wo starke Leidenschaften, dem Tod nahe Alten oder Kranke vorkommen müssen; denn gewisse Gemüthsbewegungen, auch im gemilderten Grad, entstellen die Schönheit; der Schrecken zum Exempel, das Alter und die Krankheit zerstört sie; man soll diese Gegenstände nicht malen. Indessen ist der sterbende Germanicus von Poussin ein vortreffliches Stück, und ich empfinde so viel bei dem Testament des Eudamidas (dessen Lucian erwähnt) von dem nämlichen Meister, daß ich es nicht gern vermisse. [Vgl. *Luc. Toxar. 22.*] Auch große Künstler unter den Alten malten nicht immer die Schönheit: Aristides von Theben z. E. *pinxit proelium cum Persis, centum homines ea tabula complexus etc.* Plin. *XXXV, 36, 19* [§ *99*]. Hier waren vermuthlich Getödtete, Verwundete, Sterbende und mehr als ein fürchterlich Gesicht. *Pinxit et aegrum sine fine laudatum.* Plin. *ib.* [§ *100.*] Ferner, so ist die Schönheit so weitläuftig in der Natur vertraut, daß sie der Künstler in einer Menge Formen aufsuchen muß, ehe er sein Ideal zusammensetzen kann; man entkleidet auf jeder Akademie wohl zwanzig Menschen, ehe man ein wohlgewachsenes Modell antrifft, und schöne weibliche Gestalten sind noch seltener; der Künstler muß also lange nach unvollkommenen Formen arbeiten; soll er alle diese Früchte seines Fleißes vertilgen? Wie machten es die Griechen? Ihre Natur war schöner, auch ihr Portrait erhob sich zuweilen zur höchsten Schönheit, zum Ideal einer Göttin, wenn es wahr ist, daß die Venus Anadyomene die Geliebte des Apelles, Pancaste, war." So unbegründet der letzte Einwand ist, da die Modellstudien eines Künstlers ja nicht in Betracht kommen können, wo es sich um die Werke handelt, zu deren Ausführung sie unternommen worden sind, so ist dagegen der erste Einwand nicht abzuweisen, da Lessings Standpunkt hierin, wie schon oben bemerkt, etwas zu schroff ist.

S. 164,16—166,13. *„Ich glaube — Schönheit auszudrücken.“* Hiermit entwickelt L. zwei Fundamentalsätze seiner Theorie; 1) der von der bildenden Kunst zur Darstellung gewählte Augenblick muß fruchtbar sein, d. h. er darf nicht die äußerste Staffel des Affektes erreichen, sondern muß der Phantasie noch Spielraum lassen. 2) Der gewählte Moment darf kein transitorischer, d. h. kein plötzlich ausbrechender und plötzlich verschwindender sein. Beide Forderungen sind schon zu Lessings und noch mehr in neuerer Zeit Gegenstand heftigen Widerspruchs geworden. L. beruft sich für beide auf den Laokoon: wenn Laokoon seufze, so sei das ein fruchtbarer Moment, weil die Phantasie ihn könne schreien hören; andrerseits schreie er nicht, weil der heftigste Schmerz, welcher einem Manne das Schreien auspresse, vorübergehend sei, weil auch der geduldigste, standhaftigste Mann nicht unablässig schreie. Man wird bei unbefangener Beurtheilung zugeben müssen, daß für den zweiten Grundsatz der Laokoon ein sehr schwacher Beleg ist; wer kann Schreien wirklich einen transitorischen Moment nennen? Heftiger Schmerz kann länger andauernd, Schreien deshalb ebensogut nicht vorübergehend gedacht werden. Es ist aber eigenthümlich, daß man den Laokoon in noch viel weiterem Maße zur Widerlegung der Lessing'schen Theorie benutzt hat. Schon die in den ersten Abschnitten entwickelte Ansicht, die Künstler hätten den Ausdruck des Schmerzes um der Schönheit willen gemildert, wird z. B. von Feuerbach Vat. Apoll. S. 49 bestritten: „Die Stirn des Laokoon ist tiefer gefurcht, als das Ideal einer schönsten Stirn verträgt, und sein klagender Mund braucht um keine Linie weiter geöffnet zu werden, um ein dunkler Fleck, eine hemmende Kluft zu sein.“ — Aber noch mehr, L. stützt sich auf den Laokoon, indem er dabei von der zu seiner Zeit allgemeinen und von Winckelmann näher entwickelten Ansicht von der Ruhe und stillen Größe des Helden ausgeht. Aber es machte sich bald eine entgegengesetzte Strömung geltend, die immer mehr an Boden gewann, ja heutzutage ist die übliche Auffassung der Gruppe eigentlich eine gänzlich von jener verschiedene — ob mit Recht, möge hier dahingestellt bleiben. Meinte L., der Laokoon, welcher seufze, nicht schreie, sei noch nicht auf der höchsten Staffel des Affektes dargestellt, so ist diese Staffel bei denen, welche ihn schreien sehen, wie wir oben S. 486 fg. auseinandergesetzt haben, bereits erstiegen; und wenn L. von einem schreienden Laokoon sagt, die Phantasie höre ihn erst ächzen oder sehe ihn schon todt, erblicke ihn auf jeden Fall in einem uninteressanteren Zustande (S. 165 ff.), so sagt Vischer direkt (Aesthetik III, 1, 701): „Laokoon thut, was er kann,



er stöhnt, und er leidet bereits das Aeußerste. Er wird auch nachher nicht schreien, sondern ein stiller Mann sein. Was übrig bleibt, ist die Vorstellung seines. Zusammenbrechens." Und wenn wir die Schilderung des Laokoon bei Hirt in seinem „Versuch über das Kunstschöne" (in Schiller's Horen v. J. 1797), oder, wenn man Hirt's Betrachtungsweise als zu übertreibend ablehnen will, von Overbeck in dessen Gesch. d. gr. Plast. II², 218 lesen, wenn wir hören, wie Laokoon im höchsten Affekt des Schmerzes dargestellt, daß sein ganzer Körper widerstandslos vom Krampf ergriffen sei, daß jedes Glied des Körpers diese Gewalt des Schmerzes zu erkennen gebe, daß kein Glied einen Moment in dieser Situation verharren könne, — dann haben wir einen im höchsten Grade transitorischen Moment, denn in dieser Situation kann der leidende Held bei der so wunderbar schnell wirkenden Kraft des Schlangengiftes nicht einen Moment verharren.

Wenn schon die Laokoongruppe so vollständig entgegengesetzten Auffassungen Raum giebt, um wie viel mehr natürlich die allgemeinen Principien, um welche es sich hier handelt! Aesthetiker und Archäologen spalten sich gewissermaßen in zwei Heerlager. Die einen erkennen an, daß der Moment, damit er recht fruchtbar sei, nicht die höchste Staffel des Affektes zeigen dürfe; sie behalten das Gesetz der Ruhe bei, zumal für die Plastik. Schiller sagt in dem Aufsatz über das Pathetische (Werke XI, 390): „Daher [weil nie das Leiden an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden pathetisch und der Darstellung würdig ist] sind alle absolut höchsten Grade des Affekts dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft, oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, so lange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet." Vgl. auch Schillers Brief an den Herausgeber der Propylaen (Werke XII, 313), wo bei Gelegenheit des Gemäldes „der Raub der Pferde des Rhesus", die Wahl des Momentes besprochen wird. — Weiter noch als Lessing geht Hegel, der (Aesthetik S. 359 u. 403) als den geeignetsten Moment für die plastische Darstellung nur „einen ernsten und leichten Beginn von Handlung" gelten lassen will, nicht den, in welchem die Handlung ihren höchsten Gipfel erreicht; höchstens wäre dann noch der Rückgang vom Conflict darstellbar; und was das Transitorische anlangt, so sagt er: „Die Sculptur soll nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn mitten in Bewegung oder Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Geberde nur ein Be-

ginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen." Das ist noch weit über Lessing hinausgegangen, und eine große Zahl bedeutender plastischer Werke alter und neuer Zeit, darunter der Laokoon selbst, wären damit verurtheilt.

Andere haben sich hingegen in der einen von beiden oder auch in beiden Forderungen ganz von L. abgewandt. Wenn L. fordert, man solle nicht die äußerste Stufe des Affektes zeigen, um der Phantasie nicht die Flügel zu binden, so sagt Feuerbach dagegen (Vat. Ap. S. 52): „Daß diese Wahl des fruchtbarsten Moments ein unverbrüchliches, der Plastik wesentliches Gesetz sei, muß geleugnet werden." Und Vischer sagt (a. a. O. 401): „Der Bildner muß ganz frei sein, er mag das eine Mal das Stärkere, Furchtbarere, Aeußerste, das andre Mal das Rückschnellen der gespannten Saite, jetzt ein wildes Ansteigen, jetzt ein ruhiges Absteigen unserer eigenen Phantasie zu bilden überlaßen. Nicht ein Aeußerstes überhaupt, sondern ein Aeußerstes besonderer Art ist ihm verboten, ein solches, das aus weiteren qualitativen Stilgesetzen unauflösbar häßlich ist." In der That, daß der Künstler einen möglichst fruchtbaren Moment, welcher der Einbildungskraft weiten Spielraum läßt, wählen soll, ist ja selbstverständlich eine berechtigte Forderung; aber warum die höchste Staffel des Affektes ausschließen? Ist nicht eben beim Laokoon, wo der Vater noch nicht auf dieser höchsten Staffel dargestellt ist, der jüngste Sohn in der That dabei angelangt, — eine Beute des Todes, sodaß unsere Phantasie, die bei ihm bereits das Aeußerste eingetreten sieht, nothwendig nicht höher steigen kann, sondern tiefer sinken muß? Sehen wir nicht die Niobe auf der höchsten Staffel des Schmerzes, nach welcher bloß noch Tod, Versteinerung eintreten kann? — Also warum soll der Bildner nicht auch die Freiheit haben, das Furchtbarere, das Aeußerste darzustellen, immer vorausgesetzt, daß er sich innerhalb der Grenzen der Schönheit hält? Deswegen, weil die Phantasie nicht mehr darüber hinaus steigen kann? Nun, dann bleibt ihr noch genug Arbeit übrig, wenn sie sich die ganze Scala der vorhergehenden Actionen und Affecte am Bildwerke selbst reconstruirt. Das ist kein Sinken der Phantasie zu schwächern Bildern, das ist vielmehr ein Triumph des Künstlers, welcher durch einen einzigen Moment dem Beschauer die ganze vorhergehende Handlung vor Augen zu rufen weiß. Henke sagt mit Recht (Gruppe d. Laok. S. 27): „Der Beschauer muß den Haupteindruck fertig erhalten, wenn er die Darstellung nur richtig auffaßt, und muß ihn sich nicht erst nach eigener Willkür zu machen



genöthigt sein; er könnte ihn sonst leicht ganz verfehlen. Denn Jeder kann sich den ferneren Verlauf anders denken." Deutlicher Beweis dafür ist wieder der Laokoon selbst. L. sieht ihn seufzen, er glaubt, daß er nachher schreien wird; Overbeck sieht ihn bereits schreien; und Vischer denkt sich, Laokoon werde überhaupt nicht schreien, sondern bald todt sein. So wäre der Moment, der für L. als Beschauer fruchtbar ist, für Overbeck und Vischer unfruchtbar. — Ein anderes das Gesagte verdeutlichende Beispiel ist der farnesische Stier. Welcker (Alte Denkm. 1, 356) findet bei diesem „die Wahl des prägnantesten Momentes, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken läßt, von der höchsten Virtuosität." Es ist richtig, unsere Phantasie kann an der Gruppe mächtig arbeiten, wir werden gezwungen, uns die folgenden Momente vorzustellen. Aber wie? Wir, die wir die Sage kennen, sehn die nächsten Augenblicke, wie Welcker sie schildert: „Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füße, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon." Daß aber einer, der den Mythus nicht kennt, sich eine ganz falsche Vorstellung machen kann von dem, was vorgeht und was folgt, das legt Henke (ebd. S. 28 f.), wenn auch absichtlich übertreibend, so doch im Grunde richtig dar. Nur der Moment ist fruchtbar, ist prägnant, der jedem Beschauer, auch dem, welchem der dargestellte Stoff völlig fremd, einen richtigen Begriff giebt von dem, was eben geschehen ist, geschieht und geschehen wird.

Nicht geringeren Widerspruch hat die andere Forderung vom transitorischen Moment erfahren. Herder (Abschn. 9, S. 107 ff.) geht in seinem Angriff davon aus, daß eigentlich alles transitorisch, nichts völlig permanent wäre. Allerdings gebe es in der Natur unablässig dauernde Gegenstände, die Körper als solche; aber diese als bleibende seien todt; und mache man sie zum Gegenstand der Knnst, so nehme man dieser ihren besten Ausdruck. Und wenn Lessing sage, daß jede transitorische Erscheinung, von der Kunst dargestellt, durch wiederholtes Erblicken widernatürlich erscheine, so gelte das dann nicht blos vom lachenden La Mettrie, sondern ebenso vom Laokoon, ja fast von allen Darstellungen der Kunst. So wenig Laokoon unablässig schreien könne, so wenig könne er unablässig seufzen. — Dieser Negation gegenüber stellt Herder die Forderung, daß die Kunst, als deren höchstes Gesetz auch er die Schönheit gelten läßt, für einen einzigen und ewigen Anblick arbeite, und daß, damit die vorgestellte Schönheit auch eine Seele durchblicken

lasse, nicht der Moment der Ruhe gewählt werden solle, sondern die „sich gleichsam ankündigende Bewegung." Er hält also die erste Forderung Lessing's betr. des fruchtbaren Momentes fest, nur die zweite erkennt er nicht an. Er hätte mit seinen Einwendungen gegen Lessing Recht, wenn dieser mit dem transitorischen Moment im wörtlichen Sinne jeden vorübergehenden meinte. Jeder wahrhaft fruchtbare Moment muß natürlich vorübergehend sein: wie könnte er sonst fruchtbar sein, wenn wir uns nicht eine baldige Veränderung, ein Fortschreiten der Handlung denken könnten? Aber L. verbindet, wie er ausdrücklich sagt, mit dem Transitorischen den an und für sich nicht darin liegenden Begriff des plötzlichen Ausbrechens und plötzlichen Verschwindens (vgl. Gosche S. 63), er faßt es nicht als den vorübergehenden Moment in einer längern Kette aufeinander folgender Augenblicke derselben Action. Dieser Umstand wird von den meisten, welche in diesem Punkte gegen Lessing polemisiren, übersehen; so auch von G. v. Gyurkovics, der in seiner „Studie über Lessing's Laokoon", Wien 1876, S. 4 ff. von der Ansicht ausgeht, die gesammte antike und moderne Kunst widerspreche dieser Lessing'schen Forderung und das Gesetz, welches dem Künstler die Darstellung des „Transitorischen" verbietet, sei als eine zu weit gehende Beschränkung aufzuheben. Lessing verlangt aber in der That nicht, daß die Kunst nur das Permanente darstelle, daß sie jegliches schlechthin Vorübergehende meide. Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch mit Lessing, wenn Goethe vom Laokoon sagt (Werke XXX, 309 fg.): „Aeußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder lebendig." Und in Bezug auf den Laokoon sagt er ebd.: „Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt." Man vergl. hier die treffliche Auseinandersetzung von Grosse in den Wissensch. Monatsbl. f. 1877 S. 107: „Wer unter transitorisch plötzlich Ausbrechen und plötzlich Verschwinden ver-



steht, der kann hier gar keinen Widerspruch gegen Lessing finden, denn dieser hat doch nicht verboten, Bewegung überhaupt darzustellen... Lessing lehrt, welche Bewegung nicht dargestellt werden soll; Goethe, wie es anzufangen ist, daß eine Statue sich vor unseren Augen bewege. Wenn ich sehe, kurz vorher war kein Theil des Ganzen in der Lage wie jetzt, kurz nachher wird jeder Theil in eine andere übergehen müssen: in welcher Lage ist dann das Ganze jetzt? Auf der Grenze zwischen zwei verschiedenen Zuständen. Welche dies beim Laokoon sind, hat Goethe so fein geschildert. Es stoßen hier zusammen die zwei entgegengesetzten Bewegungen des Willens und der Empfindung, ‚Streben und Leiden sind in einem Augenblick vereinigt,' also in momentaner Ruhe; die heroische Kraft, welche gegen das Unheil ringt, wird durch den überwältigenden Schmerz im Seufzer zum augenblicklichen Stillstand gebracht." So Grosse, der dann weiterhin darauf aufmerksam macht, daß Goethe's Vorschrift im XVI. Abschn. des Laokoon selbst enthalten ist, wo der prägnanteste Moment, der am meisten die vorausgegangenen und die folgenden errathen läßt, als das Centrum einer Handlung bezeichnet wird. Dieses Centrum der Handlung ist einerseits, mit Gervinus zu reden, ein Ruhepunkt, auf dem man weilen mag, weil er große Aussichten bietet, es ist aber andrerseits auch der von Goethe verlangte vorübergehende Moment. — In der Forderung, daß die Kunst vor allem den vorübergehenden Moment zu ihrem Gegenstande zu machen habe, sind viele Neuere Goethe gefolgt, ja stellenweise über ihn hinausgegangen, indem sie auch das schnell Vorübergehende in das Bereich der Kunst zogen. Feuerbach sagt (a. a. O. S. 50): „Auch das Schnellvorübergehende des Affektes ist kein Grund, die Darstellung desselben dem Plastiker zu verweigern. Was immer seine Kunst aus den Erscheinungen des Lebens aufgreifen mag, ist vorübergehende Erscheinung, Werden und Vergehen. Wäre nur ein Dauerndes, wenn man darunter nicht das Ewige und Unwandelbare, aus dem Wesen der Natur Geschöpfte versteht, Vorwurf der Plastik, was bliebe ihr zu bilden übrig?" — Aehnlich sagt Vischer (a. a. O. 402): „Die Bildnerkunst wäre auf unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt sein sollte, das Augenblickliche darzustellen, und wenn ... gewichtige Ruhe ihre schönste Aufgabe ist, so kann sie doch keineswegs ihre einzige sein." Er erinnert nachher an den Diskobol, an den Wettläufer Ladas vom Myron, selbst an die Diana von Versailles und den Apoll vom Belvedere.

Nun ist allerdings nicht zu verkennen, daß Lessing sich mit

seiner hier gegebenen Definition des Begriffes transitorisch nicht consequent bleibt. Nicht nur, daß er in einem spätern Abschnitt (S. 293,32) das Wort in der allgemeinen, wörtlichen Bedeutung braucht, indem er den Reiz „ein transitorisches Schönes" nennt — auch das Beispiel, das er hier gleich darauf folgen läßt, vom lachenden La Mettrie, paßt nicht zu jener Definition. Das Lachen ist keine Erscheinung, zu deren Wesen nothwendig ein plötzliches Ausbrechen und ein plötzliches Verschwinden gehört. Allerdings bezeichnet Lessing im Entwurf A 5, No. XXXII S. 399 das Transitorische als gewaltsam, aber kann man das Lachen wirklich in diesem Sinne dann als transitorisch bezeichnen? Ja, sogar das Lächeln, wie im Entwurf A 2, Abschn. V S. 364 geschieht? Freilich, ein lachender Portraitkopf, bei dem wir keine Veranlassung seines Lachens absehen, wird uns widerwärtig, ja er ist uns eigentlich schon beim ersten Male widerwärtig, nicht erst bei wiederholtem Erblicken; aber wie, wenn der Lachende Theil einer größeren Handlung ist, oder wenn wir an der lachenden Figur selbst die Veranlassung dieser Heiterkeit erkennen? — Ich erinnere z. B. an mehrere bekannte Satyrfiguren der alten Kunst, die in weinseliger Heiterkeit lachend dargestellt sind. Es ist doch sehr fraglich, ob uns diese auch bei öfterem Betrachten widernatürlich erscheinen. Und wenn das selbst wäre — mit Recht sagt Frauenstädt (Aesthet. Fragen S. 144): „Wer wird denn, wenn er einen Lachenden im Bilde oder in einer Statue sieht, glauben, daß derselbe unaufhörlich lacht? Und wenn wirklich der Lachende bei längerm Ansehen sich nur in einen Grinsenden verwandelt, wer heißt uns denn, ihn so lange anzusehen, bis diese Verwandlung in uns vorgeht? Anstatt zu folgern, daß Transitorisches auch nur transitorisch angesehen werden darf, hat Lessing fälschlich gefolgert, daß es in einem transitorischen Material dargestellt werden müsse, als ob Lachen und Schreien dadurch, daß sie im Bilde oder in der Statue fixirt sind, aus transitorischen zu dauernden Zuständen würden."

Aber, wenn man nun auch gerade diese Beispiele Lessing's vom Lachen und Schreien als nicht geeignet verwerfen will, wie steht es dann mit der Frage: darf die Kunst, der Lessing'schen Forderung diametral entgegen, jeden, auch den allervorübergehendsten Moment darstellen? — Die Kunstwerke scheinen die Frage zu bejahen; denken wir wieder an den myronischen Diskuswerfer: kann derselbe länger als einen Moment in dieser Stellung verharren, muß er nicht im folgenden schon aufgesprungen sein, die Scheibe geschleudert haben? Denken wir an die Gruppe des Galliers mit seiner Frau



(sog. Paetus und Arria); hat nicht im nächsten Moment schon das Eisen seine Brust durchbohrt, daß er sterbend neben der Gattin niedersinkt? — Und doch ist es bei diesen und vielen andern Denkmälern, die man als Belege beibringen könnte und beigebracht hat, nur scheinbar, wenn man den dargestellten Moment als ganz ruhelos, als den flüchtigsten bezeichnet; doch findet auch in ihnen ein kurzer Stillstand statt, und dieser kurze Stillstand, wie er dem entscheidenden oder Schlußmoment vorhergeht, ist für die Kunst der geeignetste, der fruchtbarste. In diesem Sinne bekämpft Carriere (Aesth. II, 80) mit Recht Feuerbachs Ansicht, jeder, auch der vorübergehendste Moment, sei der Plastik möglich, und noch eingehender entwickelt das Henke (a. a. O. S. 11 ff.). Das rein Transitorische, das für das Auge sich ohne die geringste Pause Bewegende, kann und soll von der Kunst nicht dargestellt werden. Das zeigt z. B., wie man sich behelfen muß, wenn man einen Blitz malen will; und doch geht das noch eher, obschon die Zickzack-Linie, welche über das Bild hinweggeht, nur einen schwachen Begriff giebt, während man ein Wetterleuchten ganz und gar nicht malen kann. Jede Bewegung, welche nicht einen Moment aufgehalten werden kann, ist nicht Gegenstand der Kunst. Wie ist es möglich, einen von einer Höhe herabfallenden Menschen z. B. zu malen? — Wollte man es machen, wie bei Darstellung des Blitzes, den man nicht als einzelnen Funken, sondern auf seiner ganzen Bahn darstellt, so müßte man das Bild des fallenden Menschen auf der ganzen Fallbahn eins neben dem andern malen, was nicht angeht; malt man ihn, wie man das manchmal sehen kann (auch auf einigen antiken Darstellungen, z. B. dem Sturz des Phaëton, des Hephaestos), einfach mitten in der Luft hin, so erhalten wir das Bild eines ganz unmotivirt in der Luft hängen gebliebenen Mannes, aber nun und nimmer den Eindruck des Falles. Ein solcher Moment, wo wir „plötzliches Ausbrechen und plötzliches Verschwinden" haben, ist nicht darzustellen; Lessing hat schließlich auch mit seinem Verbot des rein Transitorischen nichts anderes gemeint, als das eben Gesagte. Indem er aber mit dem Begriff des Transitorischen schlechthin das Merkmal des Gewaltsamen verband, indem er ferner mehrfach Erscheinungen, die nicht plötzliches Ausbrechen und plötzliches Verschwinden zu ihrem Wesen haben, als transitorisch bezeichnete, erscheint er in diesem Punkte nicht so scharf wie sonst; und ich muß darin mit Guhrauer, II, 1, 44 Anm. 1 (vgl. ebd. 62 Anm. 1) trotz des Widerspruchs von Grosse (a. a. O. 106) übereinstimmen. Damit ist aber natürlich nicht gemeint, daß sein Gedanke an sich nicht ganz richtig, oder daß die Herder'sche

Einwendung dagegen begründet wäre; und Lessings ursprüngliche Meinung zeigt auch das Frgt. C 13, wo es heißt, Schnelligkeit sei kein Vorwurf der Malerei. Zwar sagt Justi (II, 2, 243) in Bezug hierauf: „Kaum ist wohl je ein Satz behauptet worden, dem die ganze Geschichte der Kunst ein so einstimmiges Dementi gäbe;" faßt man den Satz aber in dem oben dargelegten Sinne, so ist er vollkommen richtig.

Wenn demnach auch Bewegung von der Kunst dargestellt werden darf, so doch nicht jeder Augenblick derselben. „Jeder Moment der Bewegung," sagt Carriere (a. a. O. 81), „der sich nicht festhalten läßt, der nur ein Uebergang zu andern ist, die das gestörte Gleichgewicht wiederherstellen, bleibt der Plastik versagt," und er weist das nach an den Bewegungen des Gehens; ebenso Henke a. a. O. 17 ff. Die darzustellenden Momente der Bewegung sind also die, wo ein Anhalten möglich und denkbar ist; so beim borghesischen Fechter, beim vaticanischen Apoll u. s. Henke hat in geistreicher Weise dasselbe vom Laokoon nachgewiesen, indem er dessen Situation erklärte als den Augenblick vor dem Seufzen, als den Moment des Anhaltens vor dem Ausathmen, als den „kritischen Stillstand tragischer Erschütterung." Andrerseits weist er nicht minder mit Recht darauf hin, daß beim farnesischen Stier die Wahl des Momentes auch in dieser Hinsicht eine ganz unglückliche ist, da der Stier in vollem Sprunge durch die Luft aufgefaßt ist und die Wucht des fallenden Thieres nothwendig auf die andern Personen von Einfluß sein muß, das Ganze also nicht einen Augenblick in Ruhe gedacht werden kann. (S. 19 ff.)

S. 165,14 fg. „*über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet.*" Zur Erklärung dieser etwas schwierigen Worte ist folgendes zu bemerken: „Ueber die" heißt so viel als „über welche hinaus". So gebraucht L. „über" öfters; vgl. im Laokoon 214,14: „über ihren allgemeinen Charakter", 234,19: „über die Bezahlung"; 244, 1: „über das Gemählde." Die „sichtbare Fülle des Ausdrucks" heißt so viel als die „Erfüllung", d. h. die vollständige und unverkürzte Darstellung desselben. Der Sinn ist also der: die Phantasie muß sich mit Bildern beschäftigen, die schwächer sind als der Eindruck des Dargestellten, da die im Bilde wiedergegebene, totale Erfüllung des Ausdrucks eben schon die Grenzen dessen repräsentirt, was der Phantasie vorzustellen überhaupt möglich ist.

S. 165,18. „*Stuffe.*" Diese Orthographie ist auch in der älteren Zeit ungewöhnlich. Vgl. Luther 2 Mos. 20, 26. 1 Kön. 10, 19.

S. 165,21 ff. „*Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick u.s.w.*" Hierzu bemerkt Sturz a. a. O. (s. oben S.511): „Sie haben ein glückliches Exempel gewählt; denn Lamettrie grinset schon beim ersten Anblick; aber schränken Sie die Kunst nicht auf leblose unbewegliche Figuren ein? manche Bewegung irgend eines Gliedes, manche Miene ist ebenso transitorisch als das Lachen. Sie wollen dem Künstler irgendwo in Ihrem Buche sogar den Reiz nehmen, die Schönheit in Bewegung [Vgl. S. 293]. Sie glauben, daß der Künstler eine Grimasse daraus macht. Die Venus *χάριτα* [sic!] des Apelles [gänzliches Mißverständniß von Plin. *XXXV*, *79*: es ist kein bestimmtes Bild, sondern die *χάρις*, die Anmuth der Apelleischen Werke gemeint!] und die Mediceische Venus widerlegt Sie. Die Bewegung des Schnelllaufens ist sehr transitorisch, und doch gehört *Hoplites in certamine ita decurrens, ut sudare videatur* unter die *nobilissimas picturas* des Parrhasius, Plin. *XXXV*, *36*, *5* [§ *71*]. *Aristides pinxit et currentes quadrigas.* Pl. *19* [§ *99*]." Die Einwände von Sturz widerlegen sich durch das oben über die Auffassung des Begriffs „transitorisch" Gesagte. Sturz hält sich zu sehr an Lessings, allerdings seiner Definition des Transitorischen nicht völlig entsprechende Beispiele.

S. 165,31. „*als einen zweiten Demokrit.*" Es ist bekannt, daß die Alten den berühmten Philosophen von Abdera, den eigentlichen Begründer der sog. Atomistik, als „lachenden Philosophen" dem Heraklit als dem „weinenden" gegenüberstellten (zu einem komischen Effekt benutzt von Lucian. *Vit. auct. 13*). Der Grund lag wohl weniger darin, daß, wie Wieland meint, seine durch ihre Schildbürgerstreiche berüchtigten Mitbürger ihm so reichlichen Stoff zum Lachen boten, als vielmehr in seiner Lehre, daß die *εὐθυμία*, d. h. eine gleichmüthige, von Furcht und Hoffnung gleich wenig bewegte Gemüthsstimmung, das höchste Ziel irdischen Strebens sei.

S. 166, 1. „*öftrer*" für „öfter". Diese doppelte Steigerung, heute wenig gebräuchlich, ist bei L. ungemein häufig, vgl. z. B. Werke I, 172 (205). III, 74 (80). 297 (303). IV, 198 (243) u. a. m. Vgl. Sanders II, 468 fg.

S. 166, 7. „*dieses scheinbare Unabläßliche,*" für „dieses scheinbar Unabläßliche." Es kommt öfters bei L. vor, daß er ein vor einem Adjektiv stehendes, zu diesem gehöriges Adverb ebenfalls in's Adjectiv verwandelt. So z. B. 169, 3 „ein ganzes besonderes Stück."

S. 166,14. „*Timomachus*" v. Byzanz, von Plin. *XXXV*, *136* in die Zeit Caesars versetzt, aber wohl aus Versehen. Caesar hatte

nämlich den Ajax und die Medea des Künstlers um 80 Talente gekauft und in den Tempel der Venus Genetrix geweiht (Plin. *VII, 126*); es scheint aus verschiedenen Gründen, als ob Plin. die Zeit dieses Ankaufs mit der des Malers verwechselt hat; Timomachus gehört höchst wahrscheinlich der Diadochen-Periode an. Vgl. Brunn, Gr. K. II, 276 ff. (Bursian, N. Jahrb. Bd. 87, 104 fg. bekämpft diese Ansicht.)

S. 166,23—26. „*Die Medea — kämpfet.*" Daß dieser Moment gewählt war, geht nicht blos aus den Epigrammen hervor, sondern auch aus den noch erhaltenen Kunstwerken, welche die Medea zum Theil ganz ähnlich auffassen. Allein als Beispiel dafür, daß der höchste Grad des Affektes nicht gewählt werden dürfe, oder dafür, daß der transitorische Augenblick nicht darstellbar sei, ist die Medea ebensowenig anzuführen, wie der Ajax. „Der wahre Grund," sagt Frauenstädt a. a. O. 146, „warum der Maler die Medea nicht in dem Augenblick, wo sie die Kinder mordet, und den Ajax nicht in dem Augenblick, wo er gegen das Vieh wüthet, malen darf, ist derselbe, aus welchem solche Handlungen auch auf der Bühne nicht den Blicken der Zuschauer gezeigt werden dürfen." Die Kunst soll nichts Gräßliches, Widerliches darstellen, sie muß Maß halten. Müßte die Kunst jede Tödtung, als zu transitorisch, vermeiden, was machten wir mit all den z. Th. vortrefflichen Kunstwerken, die uns solche vor Augen führen? Das sagen auch die Epigrammendichter über die Medea; so Anth. Pal. *IV*, *136*, *7*:

*ἀρκεῖ δ᾽ ἁ μέλλησις, ἔφα σοφός· αἷμα δὲ τέκνων*
*ἔπρεπε Μηδείῃ, κοὐ χερὶ Τιμομάχου.*

Cf. *ibid. 138, 6*; *140, 5 sq.*

S. 167, 3—14. „*Auch hat — Verdruß hinzu.*" Die Pointe dieses Epigramms ist mehr frostig als sinnreich. Frauenstädt a. a. O. nennt sie sogar kindisch, weil Jeder, der die Bedeutung eines historischen Bildes verstehe und wisse, daß es einen vorübergehenden Moment aus dem Ganzen einer Handlung darstellt, auch wisse, daß wie in der Wirklichkeit so im Bilde, jener Moment eben nur ein vorübergehender sei. Die auf Kunstwerke bezüglichen Epigramme zeigen aber oft solche etwas schale Pointen; man vgl. nur die, welche Plinius in seine Kunstgeschichte hineingearbeitet hat. — Uebrigens will Brunn auch dies Epigramm auf die Medea des Timomachus beziehen (K. G. II, 279), obschon bereits Ausonius, der es übersetzt hat, es auf ein anderes Gemälde bezog und daher am Schluß hinzufügte (*Epigr. 130, v. 9*):

*Laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ense*
*cunctantem, prolis sanguine ne maculet.*

Brunn meint, schon die Verewigung der Mordgedanken scheine dem Dichter barbarisch, und er nenne die Medea Kindermörderin auch vor der That, da diese doch sicher bevorstehe und man auch in dem Gemälde das Unmaß der Leidenschaft spüre. Ich kann mich aber dieser Auffassung nicht anschließen, da der Inhalt dieses Epigramms zu sehr von dem der andern abweicht. In letzteren wird überall hervorgehoben, daß Medea zwischen Zorn und Mitleid schwankend dargestellt war, ja sogar von Thränen sprechen einige: cf. *IV, 138, 5:*

*ἐν γὰρ ἀπειλῇ*
*δάκρυον, ἐν δ' ἐλέῳ θυμὸς ἀναστρέφεται.*

Aehnlich *IV, 138, 3; 140, 1 etc.* Hingegen spricht der Dichter jenes Epigramms nur von Zorn und Morddurst, das bei den andern stets hervorgehobene Motiv des Mitleids mit den Kindern fehlt gänzlich. Ich schließe mich daher der Lessing'schen Auffassung an. (Die in der Note mitgetheilte Emendation Benndorf's beruht auf der Uebersetzung des Ausonius.)

S. 167, 8. „*überhingehenden Grade,*" für „vorübergehenden", heut ungebräuchlich, in Lessings Zeit gewöhnlich; so bei Herder, Werke (Tübingen 1800) IV, 120: „in der Natur ist alles überhingehend." Lessing, Werke XI, 448 (XI, 2, 18): „eine kleine, überhingehende Krankheit;" und Laokoon 169,11.

S. 167,15—26. „*Von dem rasenden Ajax — geworffen.*" Dieses Bild beschreibt Ovid. *Trist. II, 525* mit den Worten:

*utque sedet vultu fassus Telamonius iram,*

und deshalb nahm Welcker an (Kl. Schr. III, 450 fg.), daß Ajax nicht als rasender, sondern als gekränkter und deshalb seinen Tod beschließender Held dargestellt war. Daß die andere Auffassung aber den Vorzug verdient, entwickelt Brunn a. a. O. 277.

## IV.

S. 168, 1—169,24. „*Ich übersehe — schreyen ließ.*" Die Hauptfrage der Schrift, nämlich der Unterschied der Grenzen von Malerei und Poesie, wird in diesen Sätzen bereits berührt, wenn auch nur vorübergehend. Die Andeutung, daß das Gebiet der Poesie ein bei weitem ausgedehnteres ist, als das der bildenden Kunst, hat Lessing allerdings nirgends weitläufiger ausgeführt, wie er denn überhaupt

im ersten Band des Laokoon nicht dazu kommt, die Grenzen beider Künste gegen einander festzustellen. Die andere Bemerkung hingegen, daß der Dichter sein Gemälde nicht auf einen einzigen Augenblick zu concentriren brauche, daß er eine Handlung vom Ursprung bis zu ihrem Ende verfolgen könne, während der Künstler einen Moment festhalten müsse und daher nicht im Stande sei, den äußersten Ausdruck des Affektes durch ein moralisches Gegengewicht zu mildern, — diese Bemerkung wird von Lessing in Abschn. 15 und 16 eingehender behandelt und bildet da den wichtigsten Theil der ganzen Schrift, weshalb wir erst dort näher darauf eingehen werden.

Z. 168, 1. *„Ich übersehe.“* „Uebersehen“ im Sinne von „überblicken“ ist heute in dieser Bedeutung seltner geworden, während die andere Bedeutung „über etwas hinwegsehen“ die gewöhnliche geworden ist. Doch sagt man auch heute noch z. B.: „die Folgen davon lassen sich noch nicht übersehen“ u. dgl.; und vgl. auch das Wort „Uebersicht.“

S. 168,20. *„bey jedem einzeln Zuge.“* „Einzel,“ nicht „einzeln“, wie heute üblich, ist die ursprüngliche, richtige Form des Wortes. Lessing hat dieselbe fast überall festgehalten; ebenso in neuerer Zeit Rückert, obschon bei beiden hier und da auch „einzeln“ vorkommt. S. die Beispiele bei Grimm III, 349 fg. und vgl. als Ausnahme oben 177, 8: „keine einzelne reine Empfindung.“

S. 168,23. *„ein großes Maul.“* „Maul“ für „Mund“ hat in der damaligen Zeit zwar noch nicht die verächtliche Bedeutung von heut, war aber doch immer ein derberer und weniger edler Ausdruck; er ist daher hier von L. absichtlich gewählt, um das Unedle eines weit geöffneten Mundes auch durch die Wahl des Ausdruckes noch hervorzuheben. So auch 318, 7: „ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen.“ Vgl. Wieland, Werke (Leipz. 1853) I, 66: „ihr Mund (weil wir uns doch nicht gern eines weniger anständigen, wiewohl eigentlichern Wortes bedienen möchten), spielte ein wenig auf's Meergrün.“

S. 168,24. *„häßlich läßt.“* „Lassen“ im Sinne von „das Aussehen von etwas haben“, wofür auch oft „stehen“ gesagt wird, ist heute in der Schriftsprache seltener, obgleich in einigen Gegenden Deutschlands (z. B. Sachsen) noch ganz gebräuchlich. Vgl. auch Werke V, 60. XII, 246 (296) und im Laokoon 296,21.

S. 169,25—28. *„Aber Virgil — Geschrey selbst.“* Diesen Gegensatz zwischen Epos und Drama entwickelt des weiteren Schiller in seinem Aufsatz „Ueber die tragische Kunst,“ Werke XI, 453: „Alle

erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig."

S. 170,31—181,19. „*Wie wunderbar*" — bis zu Ende des Kapitels. Die hier eingefügte Zergliederung des Sophokleischen Dramas scheint zwar nur lose mit dem eigentlichen Stoff zusammenzuhängen, ist aber doch für die ganze Schrift äußerst wichtig. „Indem Lessing die Natur in der griechischen Tragödie, wie im Homer und aller echten Poesie, gegen die französischen Begriffe vom Anstand und die stoischen Begriffe von der Tugend in ihre Rechte einsetzt, hat er zu dem wahren Begriffe des Pathetischen, wie ihn die nachkantische Aesthetik entwickelte, den Grund gelegt." (Guhrauer S. 42). Man vgl. Schiller's Aufsatz „Ueber das Pathetische," Werke XI, 383 ff., vornehmlich folgende Stellen: „Nirgends sucht der Grieche in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in Ertragung desselben bei allen Gefühlen für dasselbe." .... „Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden." .... „Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur; das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden" u. s. w. — Auch die Grundsätze, welche Lessing später in seiner Hamburgischen Dramaturgie näher entwickelte, liegen in diesem Abschnitt bereits enthalten, sowohl in der Polemik gegen die römischen Bühnenhelden und gegen die Ueberfeinerung der neueren Franzosen, als in den Bemerkungen über die Oekonomie der Tragödie. Die Anlehnung an die Lehre des Aristoteles über das Wesen der Tragödie, welche Lessing in dem oben erwähnten Briefwechsel mit Mendelssohn zu der seinigen gemacht hatte, ist auch hier unverkennbar, da L. offen das wahrhaft Pathetische, das Mitleid gegen die kalte Bewunderung der Zuschauer geltend macht. Vgl. Guhrauer a. a. O.

Gegen Lessing's Auffassung des Philoktet opponirt sehr eingehend Herder im 5. Absch. S. 55 ff. Aber diese Herder'sche Kritik ist eines der prägnantesten Beispiele für die oft so sophistische Art, in welcher Herder Lessings Worte verdreht, ja man könnte manchmal meinen, absichtlich mißversteht. (Vgl. die Auseinandersetzung über diese Stelle bei Grosse, Wissenschaftl. Monatsbl. f. 1877 p. 108 fg., wo mit Recht meine frühere Bemerkung z. d. St. zurückgewiesen wird.) Herder schickt gleich voraus, die ganze Lessing'sche Vertheidigung des Philoktet sei auf die unrichtige Voraussetzung gebaut, bei Sophokles sei das Geschrei der Hauptton für den Ausdruck des Schmerzes Philoktets, und also das Haupt-

mittel, Theilnahme zu wirken, was es doch nicht sei. Um seine gegentheilige Ansicht zu erweisen, giebt Herder eine Analyse der vorbereitenden Scenen des Stückes, in denen Sophokles den Zuschauer schon vor dem Auftreten des Philoktet für seinen Helden zu interessiren sucht, um dann noch diejenigen Scenen zu besprechen, in welchen das körperliche Leiden selbst zur Darstellung kommt. Bevor Philoktet auf der Bühne erscheine, höre man ihn von weitem erst ächzen. „Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll sey, zeigt das Betragen Neoptolems" (S. 58). — Er kommt näher, betritt die Bühne: „Nun wird er sich mit Gebrüll auf's Theater werfen? zu schreien anfangen, daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist." Wenn hier mit den Kunstrichtern Lessing gemeint ist, wie man doch annehmen muß, so ist dieser Vorwurf an die falsche Adresse gerichtet; denn wenn Lessing 170,10 von Schreien und Brüllen des Philoktet spricht, so hat er da nicht die Auftrittsscene im Auge, sondern die wirklichen Anfälle seiner Krankheit, außerdem zugleich auch den leidenden Herkules.

In seiner eigentlichen Polemik gegen Lessing, welche Herder auf diese Vorbemerkungen folgen läßt, behauptet er, Lessing mache die Idee des körperlichen Schmerzes zur Hauptidee des Stückes und suche die feinen Mittel auf, womit der Dichter die Idee zu verstärken, zu erweitern gewußt habe (S. 62). Als Beleg wird angeführt aus dem ersten Abschnitt S. 151 und die ganze Analyse des Dramas im IV. Abschnitt. Hierin liegt schon eine gewisse Perfidie. Denn nur der erste Theil der Lessingschen Analyse (S. 170 fg.) soll erweisen, wie wunderbar der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken, zu erweitern gewußt hat, während die drei übrigen Theile mit dem körperlichen Schmerze nichts mehr zu thun haben. Dann aber steht nirgends bei Lessing, daß der Schmerz die Hauptidee des Stückes sei; nur von Idee desselben ist in der eben angeführten Stelle die Rede; und im ersten Abschnitt sagt L. auch weiter nichts (S. 153,28), als daß der körperliche Schmerz im Philoktet wie in den Trachinierinnen nicht der kleinste Theil des Unglücks sei, das den leidenden Helden trifft. Demnach führt Herder in seiner ganzen folgenden Diatribe eigentlich lauter Lufthiebe. „Wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stückes körperlicher Schmerz ist, gerühret werden? Welches sind alsdenn die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anderes, als die gewöhnlichen Aeußerungen, Geschrei, Thränen und Zückungen" (S. 64). Diese gebe auch



L. dafür aus, suche ihre Wirkung zu erklären. Aber wenn Wimmern, Schreien u. s. w. das Hauptmittel seien, dem Hörer die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, sein Herz zu treffen, was könne dann die beste Wirkung dieses Mittels sein? Mit körperlichen Schmerzen könne man nur körperlich sympathisiren — u. s. w. Hier fragt man wieder: aber hat Herder denn nicht gelesen, wie L. eingehend auseinandersetzt, daß der körperliche Schmerz an sich des Mitleids nicht fähig sei, welches andere Uebel erwecken (170, 2); daß die Umstehenden und demgemäß auch die Zuschauer an den körperlichen Leiden des Philoktet unmöglich so viel Antheil nehmen können, als sein Winseln und Weinen zu erfordern scheine (170,11); und daß Sophokles eben deswegen die Idee des körperlichen Schmerzes, unsere Vorstellung von diesem Schmerze, verstärkt und erweitert habe durch die näheren Umstände, namentlich durch die Art der Wunde. — Hat Herder es nicht gelesen oder absichtlich übersehen, daß Lessing ausdrücklich sagt, der Dichter habe, trotzdem er die Schmerzen verstärkt und erweitert, groß und schrecklich gemacht hat, doch gefühlt, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad von Mitleid zu erregen, und daß er sie deswegen mit andern Uebeln verband (S. 171). Was will, wenn man dies bedenkt, nun die Bemerkung Herders, sobald der leidende Körper Philoktets das Hauptaugenmerk der Hörer bilde, so bleibe es dabei, „daß je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden müssen" (S. 66). Das letzte sind Worte Lessings (S. 169,34), die Herder selbst citirt; citirt, als ob er sich Lessing'scher Worte gegen Lessing bediene, während dieser doch jene Worte auch nur niedergeschrieben hat, um darauf hinzuweisen, daß Sophokles den körperlichen Schmerz nicht zum Hauptaugenmerk des Hörers machen wollte.

Herder fährt dann fort (S. 69), Sophokles sei, um seinen Zweck zu erreichen, einen Weg gegangen, welchen Lessing anscheinend von einer Nebenseite gesehen; und er stellt zur Bezeichnung dieses Weges einige Gesichtspunkte auf, die man mit Verwunderung — als Lessingisch erkennt. Beim ersten giebt das Herder selbst zu: der erste Begriff von Philoktet sei der eines verlassenen Kranken, eines elenden, von Menschen verrathenen Einsiedlers: „Diese Situation setzt Herr Lessing mit der ihm gewöhnlichen Stärke auseinander." Aber weiter: der Elende soll noch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes erleiden; dadurch wird unsere Theilnahme reger, der Contrast zwischen Ulysses und Neoptolemos macht die ganze Scene menschlich; die darauf folgende Scene zwischen Neoptolemos und

dem Chor mache uns um so begieriger, endlich den Mann selbst zu erblicken. Hier verweist Herder nicht auf Lessing, gleichsam als fehlte bei diesem der Hinweis auf diesen Kunstgriff des Dichters. Aber was ist es anders, als ein solcher Hinweis, wenn L. sagt: „der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müßen"? (S. 175,21.)

Weiterhin heißt es, Philoktet erscheine gleich bei seinem ersten Auftreten, indem er angesichts der Fremden seine Schmerzen verbeiße, als leidender Held. (S. 70.) Lessing hätte diesen ersten Eindruck verfolgen sollen, meint Herder. Aber sagt L. nicht ausdrücklich, daß Philoktet alles mögliche anwende, um seinen Schmerz zu verbeißen? (S. 177,10.) — Ferner zeige Philoktet noch eine andere große Seite; denn als er vom Verrathe des Ulysses höre, sei er plötzlich in einen Held verwandelt, der gegen seine Feinde noch in seinem ungedemüthigten Stolze verharre. Ein solcher Mann sei nicht bloß vor unserer Verachtung sicher, er habe vielmehr unser ganzes Herz. Allein Lessing wollte ja bloß erweisen, daß wir Philoktet nicht wegen der Klagen über seinen körperlichen Schmerz zu verachten brauchen; und wie eingehend legt er es dar, daß Philoktet trotz seines Schreiens Held bleibt, daß er bei allen seinen Martern seine moralische Größe und den unwandelbaren Haß gegen seine Feinde fest hält.

Und endlich die Scene mit dem Anfall selbst. Unbegreiflich, wie Herder hier L. tadeln kann, weil dieser die Wahl der Wunde lobe; dieselbe könne doch keinen andern Vortheil bringen, als „ein ekles Ach fünf Akte lang zu dehnen!" (S. 72.) Ist das wohl eine Antwort auf das, was Lessing S. 170,31 ff. darlegt? — Und nun gar der Satz: „Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen, als wenn man ihn bloß für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes [halten, fehlt in der ersten Ausg., ergänzt bei Heyne, Ausg. der krit. Wälder von 1813, I, 80], und das ganze Stück nicht mehr verkennen, als wenn Philoktet da seyn sollte, um über eine Wunde zu schreien und zu heulen." Gewiß, beides wäre ein Verkennen; aber wo in aller Welt hat sich Lessing das zu Schulden kommen lassen? —

Herder hat, sehen wir von seinen Mißverständnissen und Umdeutungen ab, eins vollständig verkannt und außer Acht gelassen: daß Lessing an dieser Stelle, in diesem Zusammenhang, bei seiner Analyse des Philoktet gerade speciell auf das Geschrei eingehen mußte. Der ganze Abschnitt ist ja nur um des Laokoon willen da; Laokoons Geschrei, Winckelmanns Vergleichung des Laokoon mit dem



Philoktet, rief diesen Exkurs hervor; und es war Lessings Tendenz, nachzuweisen, daß auch auf dem Theater eine natürliche Klage sich sehr wohl mit der großen Seele eines Helden vertrage. Und diesen Nachweis hat er unwiderleglich geführt.

Die Ansicht, Sophokles habe im Philoktet die uns so schwierig erscheinende Aufgabe gelöst, den körperlichen Schmerz zum Gegenstande der Tragödie zu machen, ist aber in der That aufgestellt worden, und zwar von Solger, Vorr. z. Uebers. des Philokt. S. 28. Sicherlich mit Unrecht; der körperliche Schmerz ist bei Sophokles nur eines von den Mitteln, durch welche er das Mitleid für seinen Helden rege machen will.

Schließlich sei hier noch die interessante Thatsache angeführt, daß sich Lessing selbst einmal mit der Absicht trug, einen Philoktet zu schreiben. Vgl. Lessings dramatische Entwürfe, herausgeg. von Boxberger (Berlin 1876), S. 662 fg.

S. 171, 8. „*dem fatalen Brande.*" „Fatal" ist hier im ursprünglichen Sinne von „verhängnißvoll" (von *fatum*) gebraucht; heute hat es die an und für sich fremde Nebenbedeutung „widerwärtig, unerträglich" erhalten. Nach Grimm III, 1363 käme es in jenem Sinne zuerst bei Dietrich von dem Werder (1584–1657) vor; im zweiten gebraucht es Lessing unter anderm im Laokoon S. 311,21.

S. 173, 1. „*Robinson Crusoe*", der Held des berühmten (obschon heut mehr in der Campe'schen Bearbeitung bekannten) Romans von Daniel Defoe, der 1719 in London erschien, in deutscher Uebersetzung zuerst Frankf. u. Leipz. 1720.

S. 174, 4. „*welche jedes Individuum schmeichelt.*" Während wir heute „schmeicheln" in der Regel mit dem Dativ construiren, gebraucht Lessing und seine Zeit das Verbum daneben nicht minder häufig transitiv. So Werke IV, 442 (479): „denjenigen im Tode zu schmeicheln, welcher" u. s. w. XII, 278 (333): „es hat mich sehr geschmeichelt"; vgl. Laokoon S. 342,14. Aber auch „ich schmeichle mir", Werke XII, 164 (170), ebd. 307 (364) und im Laokoon S. 148,14.

S. 174, 7. „*die schmerzlichste unheilbarste Krankheit.*" Man beachte, daß Lessing hier, um den Begriff des schrecklichen Looses recht drastisch darzustellen, den an sich unmöglichen Superlativ „unheilbarst" gebildet hat.

S. 175, 4. „*zerschmelzet mehr die ganze Seele.*" Die Form „zerschmelzet" ist für das transitive Verbum zerschmelzen correcter, als die Form „zerschmilzt", die dem Intransitivum entspricht, obschon auch da sich bisweilen jene findet; z. B. „der Reif zerschmelzt", Lichtwer, Schriften (Halberstadt 1825) S. 259. In transitiver Bedeutung

bei Lessing IV, 40: „der Blitz — zerschmelzt das Gold"; und als prägnantes Beispiel für den Unterschied der transitiven und intransitiven Form VII, 28 (29): „wenn die süße Thräne — zerschmilzt", und: „die Kunst, die so Eur Herz zerschmelzt" (aus dem nicht von Lessing verfaßten Prolog zur Eröffnung der Hamburger Bühne).

S. 175,22. *„Besorgung"* im Sinne von „Besorgniß" ist durchaus ungewöhnlich. Ein zweites Beispiel dieses Gebrauches finde ich weder bei Grimm noch bei Sanders.

S. 175,23. *„ohne seinem Bogen"*. Lessing construirt nicht selten ohne mit dem Dativ. Vgl. Werke VII, 338 (317) „ohne dem Mitleid" — „bald mit bald ohne ihr". X, 315 (313): „ohne jenem Knoten"; ebd. 317 (315): „ohne ihm."

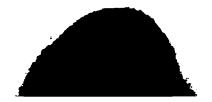
S. 176,25. *„betrüglicher."* „Betrüglich," wofür wir heute meist „trügerisch" sagen, ist in der älteren Literatur sehr gewöhnlich. Vgl. Lessing XI, 359 (486): „andere betriegliche Vorgeben." Siehe Grimm I, 1717. Sanders II, 1394.

S. 177, 7. *„in wenig einzeln Fällen."* „Ueberhaupt werfen die sogenannten allgemeinen Zahlwörter, namentlich viel und wenig, ihre Declinationsendungen weg, besonders im Nominativ und Accusativ des Neutr. Sing., zuweilen auch im Genet. und Dat., sogar da, wo eine Präposition vorhergeht." Lehmann S. 190.

S. 178,14. *„Dem verdammten oder feilen Fechter."* Die römischen Gladiatoren waren entweder Verbrecher, entlaufene Sklaven u. dgl., welche *ad gladium ludi* oder *ad bestias* verurtheilt worden waren; oder freie Männer, die sich gegen eine bestimmte Summe dem *lanista*, dem Leiter der Fechterschulen, verkauften.

S. 178,27. *„Klopfechter im Cothurne."* „Klopffechter" nannte man „zunftmäßige Fechter, die wandernd wie Handwerksburschen die Fechtkunst lehrten und sich zugleich mit ihren Künsten sehen ließen (nebenbei vielleicht auf ein Handwerk eingeschrieben?), eine aus dem 15. ins 16. Jahrh. herübergekommene Zunft, die erst im 17. Jahrh. in der Zeit ihrer Entartung mit diesem Namen spottweise belegt zu sein scheint, klopfen als fechten verstanden, bei dem es mehr auf viel Lärm und Schlagen, als auf Kunst ankam." Grimm V, 1229.

S. 178,28—33. *„Diese Benennung — geblieben sind."* Diesem Verdammungsurtheile Lessing's haben mit Recht die meisten Neueren beigestimmt; die entgegengesetzte Meinung vertheidigte eingehend G. A. Lange, *Vindiciae tragoediae Romanae*, Leipz. 1822, auch in dessen Vermischten Schriften S. 15 ff., ohne daß es ihm gelungen wäre, wenigstens für Seneca eine mildere Beurtheilung zu erzielen.



Etwas günstiger lautete Lessings Urtheil über Seneca noch in seiner i. J. 1754 in der Theatralischen Bibliothek, 2. Stück, erschienenen Abhandlung „Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind", Werke IV, 224 (267). — Die Bezeichnung „sogenannte Seneca'sche Tragödien" beruht darauf, daß bekanntlich die Autorschaft des Rhetors Seneca vielfach bezweifelt worden ist, obgleich sicherlich mit Unrecht.

S. 179, 1. *„wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studiren konnte."* Die Vermuthung, daß hier der fast nur dem Namen nach bekannte Bildhauer Ktesias gemeint sei (vgl. die Ausgaben von Cosack und Buschmann) ist irrthümlich. Dieser kommt nur einmal vor, bei Plin. *XXXIV, 85,* und da wird er zusammen mit andern Künstlern angeführt, welche zwar ganz tüchtig in ihrer Kunst, aber durch keine hervorragenden Werke berühmt gewesen wären. Das ist alles, was wir von ihm wissen: warum sollte Lessing diesen unbekannten Künstler hier als Beispiel gewählt haben? Es ist aber ganz außer Zweifel, daß hier ein Schreibfehler (denn Ktesias steht im Manuscr.), vielleicht auch ein *lapsus memoriae* L.'s vorliegt, und daß man statt „Ktesias" lesen muß „Ktesilaus", womit Lessing jenen Bildhauer gemeint hat, den man heutzutage gewöhnlich Kresilas nennt. Plin. *XXXIV, 77* schreibt: *Cresilas volneratum deficientem in quo possit intelligi quantum restet animae (fecit).* Hier liest die Vulgata *Ctesilas* (und so nennt auch noch Feuerbach, Vatic. Apollo[2] 62 ff. den Künstler); Harduin, dessen Ausgabe Lessing benutzt hat, wie andere Citate zeigen, liest *Ctesilaus.* (Die heutige Schreibung des Namens beruht theils auf den besten Handschr. des Plinius, theils auf einer Inschrift, vgl. Brunn, Griech. Künstl. I, 260 ff.) Auch so schon wäre es klar, warum Lessing hier diesen Bildhauer gerade nennt; wer einen sterbenden Verwundeten bildet, an dem man erkennen kann, wie viel noch Leben in ihm sei, der konnte seine Kunst sehr wohl im blutigen Amphitheater studiren, und man dürfte dagegen nicht einwenden, daß dies factisch unmöglich gewesen wäre, da ja Kresilas, als Zeitgenosse des Phidias, kein Amphitheater hätte besuchen können; für Lessing ist hier Kresilas wie Sophokles nur Gattungsbegriff, wie deutlich aus der Bezeichnung „ein Kresilas", „ein Sophokles" hervorgeht. Aber zur absoluten Sicherheit wird diese Vermuthung durch den Hinweis auf die Stelle, welche Lessing hier im Sinne hat, nämlich in Winckelmann's „Gedanken über die Nachahmung etc." § 31 (Werke I, 16, Eisel.), wo es heißt: „Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freiheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen, oder wenn dergleichen in dem ionischen

Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellet. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom und ließ die Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren; mit der Zeit verlor sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ktesilaus studirte hier seinen sterbenden Fechter, an welchem man sehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war." Die Statue des sterbenden Fechters sprach Winckelmann später in der Gesch. d. K. IX, 2, 33 dem Ktesilaus mit Recht ab; auch ist da das Zeitalter des Künstlers richtig angegeben, während in den obigen Worten ein starker chronologischer Verstoß liegt. Uebrigens ist zu bemerken, daß heute vielfach (so von Bergk, Jahn, Brunn, Overbeck), angenommen wird, daß der bei Plinius im folgenden Paragraph genannte Bildhauer, welcher bald *Ctesilaus*, bald *Desilaus* heißt und als Verfertiger eines Doryphoros und einer verwundeten Amazone genannt wird, mit diesem Kresilas identisch und daher auch § 75 *Cresilas* zu lesen sei; eine Vermuthung, die viel für sich hat. Der Irrthum ward übrigens schon sehr früh bemerkt und corrigirt, von Chr. Gottl. v. Murr in seinen Anmerkungen über Lessings Laokoon (vgl. die Einleitung S. 131) S. 7, wo die Verbesserung in Ktesilaus kurz bemerkt wird; doch hat diese Notiz keine Beachtung gefunden, bis auf Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1876 S. 28 fg.

S. 179, 3. *„diese künstliche Todesscenen."* Vgl. die Bemerkung zu S. 151, 9. Andere Beispiele der starken Form nach dem Pronom. demonstr. dieser im Plur. sind im Laokoon 196, 4: „diese andere Züge." 259,28: „diese verschiedene Operationen." 263,27: „diese ausgeschloßene Schilderungen." 266, 7: „diese wenige Stellen." 269,25: „diese gehäufte Beywörter." 289,23: „diese allgemeine Formeln." 304,18: „diese vermischte Empfindungen." 330,10: „diese so unähnliche Meister."

S. 179, 4. *„Bombast und Rodomontaden."* „Bombast," d. h. Schwulst, Wortschwall, leitet man in der Regel ab vom mittellat. *bombax* (für *bombyx*), Baumwolle, indem man als Vergleich ein mit Baumwolle ausgestopftes Polster oder Kissen annimmt. Sollte das Wort aber nicht eher onomatopoetischen Ursprungs sein? — Falsch ist es, wenn dasselbe, wie oft geschieht, auf den bekannten Arzt und Naturforscher Theophrastus Paracelsus von Hohenheim, genannt Bombastus, zurückgeführt wird. — „Rodomontade" bedeutet Aufschneiderei oder Prahlerei; der großsprecherische Held in Bojardo's

*Orlando innamorato* heißt nämlich Rodomonte. Wie Gosche (Laokoon S. 76 Anm. 19) bemerkt, war das Wort Rodomontade schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in das Deutsche eingedrungen. Rodomont als scherzhafte Bezeichnung eines Prahlhausen findet sich bereits bei Shakespeare (lustige Weiber).

S. 179, 7—12. „*Die Klagen — kann.*" Vgl. damit Schiller, üb. d. Pathetische, Werke XI, 386: „Die Helden [der Griechen] sind für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich als Andere, und eben das macht sie zu Helden, daß sie das Leiden stark und innig fühlen, und doch nicht davon überwältigt werden. Sie lieben das Leben so feurig wie wir Andern, aber diese Empfindung beherrscht sie nicht so sehr, daß sie es nicht hingeben können, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordern."

S. 180,26. „*Lichas,*" der Bote, welcher dem Herakles das verhängnißvolle Gewand von der Deianira gebracht hat. Vgl. Soph. Trach. 777 ff. (Nauck.)

S. 181, 1. „*die Zusammenhaltung der Orakel.*" Herakles hatte vom Orakel zu Dodona die Weissagung erhalten, daß er nach Ablauf von fünfzehn Monaten Erlösung von seinen Mühen und Kämpfen finden werde. (Trach. 47 und 166 ff.) Andrerseits hatte ihm sein Vater Zeus vor alter Zeit prophezeit, daß er von keines Lebenden Hand, sondern durch einen Bewohner des Hades, einen Verstorbenen, untergehen werde (v. 1159 ff.). Sterbend erkennt Herakles, wie beide Orakel nun in Erfüllung gehen, und daß daher sein Ende nahe ist. (1162 ff.)

S. 181,12. „*Verzuckungen*", Convulsionen, wofür heut das Simplex „Zuckungen" gewöhnlicher ist, während „Verzückung" die abweichende Bedeutung von Ekstase erhalten hat. Vgl. Sanders III, 1785.

S. 181,16. „*ein Garrik.*" Der berühmte englische Schauspieler David Garrick war gerade damals durch eine nach dem Festland unternommene Gastspielreise auch in Deutschland bekannt geworden.

S. 181,17—19. „*so würde ich — Begriff haben.*" „Skaevopoeie", wie die Hdschr. und die Ausgaben lesen, ist so viel wie Skevopoeie, d. i. Skeuopoeie, nach älterer Schreibweise (vgl. Grosse a. a. O. S. 31 und Wissensch. Monatsbl. f. 1877 S. 109; doch ist zu bemerken, daß bei Herder, krit. Wäldch. I, 67 der Originalausgabe, der Druckfehler „Skävoponie", und erst in der Heyne'schen Ausgabe, p. 74 der Ausg. v. 1813, „Skevopoiie" steht), also *σκευοποιΐα*, worunter man die Anfertigung der Masken und Theaterkostüme verstand; s. Poll. *IV, 115*: *σκευποιὸς δὲ ὁ προσωποποιός*; *ib. II, 47.* Arist. *Poet. 6 extr.* Suid. s. v. *ἐξεικασμένος*. Ael. *Var. hist. II,*

*13* u. s. Lessing denkt aber doch etwas zu hoch von der Schauspielkunst der Alten, wenn er meint, daß sie in Wiedergabe körperlicher Schmerzen u. dgl. es bis zur höchsten Illusion gebracht haben könnten. Die starre, keiner Empfindung folgende Maske hinderte eben sowohl die Illusion, wie die bedeutende Größe des Theaters, die Nothwendigkeit, sehr laut zu sprechen, um allen verständlich zu sein, offenbar alle feineren Nüancen des Spieles von selbst unmöglich machte.

Anmerkungen. S. 172,8 ff. Die betr. Chorverse sind entschieden verdorben. Das Wort *πρόσουρος* kann wohl nicht gut heißen „den Winden ausgesetzt;" in der Regel faßt man es heute als dichterisch für *πρόσορος* und erklärt es: „wo er Nachbar in eigener Person war;" aber dann müßte nothwendig *ἑαυτῷ* dabeistehen. Diese Erklärung paßt also auch nicht, das Wort ist sicherlich verdorben. Ebenso scheint im folgenden eine Verderbniß zu liegen; doch wird Lessing's Erklärung der Worte heute von den meisten Herausgebern angenommen, indem man wie er *κακογείτονα* verbindet mit *ἐγχώρων*, das Komma hinter letzterem Worte tilgt und nach *κακογείτονα* setzt, so daß also der Sinn entsteht, welchen Lessing will: „wo er auch keinen der Landesgebornen zum Genossen (oder Nachbar) seiner Kümmerniß hatte."

S. 172,13. *„die gemeine Winshemsche Uebersetzung."* Die Glasgow'sche Ausgabe des Sophokles vom Jahre 1745 nebt der wörtlichen lateinischen Uebersetzung des *Vitus Winshemius*, sowie die Z. 27 erwähnte lateinische Uebersetzung des *Thomas Naogeorgus*, Basileae 1558, hatte Lessing von Gleim geliehen erhalten. S. dessen Brief, Werke XIII, 112 fg.

S. 173,10 ff. *„Cast on the wildest etc."* In seinem Leben des Herrn Jacob Thomson (Theatr. Bibl., Th. I, 1754), Werke IV, 167 (169) theilt Lessing eine Uebersetzung dieser Stelle (aus der 1750 in Göttingen erschienenen Uebersetz. der Trauerspiele Thomsons) mit, die so lautet:

„Dieser Schwarm setzt mich die nächste Nacht
„(Die mir noch schrecklich ist) an das betrübte Ufer
„Der wildsten Insel: nie hat außer mir ein Mensch
„Auf sie den Fuß gesetzt. Allein die Menschenliebe
„(Das glaube) ist so tief in unsre Brust gepflanzt
„Und unser menschlich Herz ist so mit ihr durchwachsen,
„Daß ich im Leben nichts erschrecklichers gehört,
„Als den betrübten Schall, da mich ihr Bot verließ."

Vgl. auch die prosaische Uebersetzung, zu welcher Lessings Aufsatz die Vorrede bildete, S. 136.

## V.

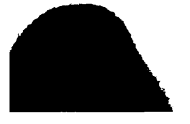
S. 181,24. „*Bartholomaeus Marliani.*" Dessen Topographie von Rom, erschienen 1544, in Fol., steht auch in Graevii *Thesaurus Vol. III.* Es ist interessant, daß Marliani bereits die Ansicht aussprach, die Künstler des Laokoon hätten ihr Werk zwar nach Virgils Beschreibung gemacht, aber doch dieselbe nicht in allen Punkten nachgeahmt, weil sie sahen, daß vieles, was den Ohren gefalle, nicht gleichermaßen den Augen zusage. Vgl. Lessings Aeußerung im Frgt. B 15.

S. 182,10—187,11. „*Nur scheinen sie — Bemerkungen leitet.*" Wenn schon Lessing selbst sagt, er bemerke sehr wohl, daß dieser Wahrscheinlichkeit viel zur Gewißheit mangle S. 187, 1), so könnte man eigentlich noch weiter gehn und sagen, es fehle dieser Hypothese noch viel zur Wahrscheinlichkeit. Lessing geht davon aus, daß Macrobius den Pisander als Quelle des Virgil angebe und argumentirt: „Pisanders Gedichte sind verloren; wie er die Geschichte des Laokoon erzählt haben mag, läßt sich nicht sagen, wahrscheinlich aber ähnlich, wie andere griechische Dichter. Bei diesen aber wird Laokoon nicht selbst von den Schlangen getödtet, sondern nur seine Kinder; so bei Quintus Smyrnaeus, so, scheint es, auch bei Lykophron." Zunächst ist man über diesen Pisander, welchem Virgil im 2. Buche gefolgt sein soll, in Ungewißheit. Welcker nimmt an, daß Macrobius den cyclischen Dichter Pisander gemeint habe, welcher von einigen noch vor Hesiod, von andern um Ol. 33 angesetzt wird und eine Ἡράκλεια gedichtet hat (ep. Cyclus S. 99 ff.); Heyne denkt an eine Verwechslung mit einem spätern Pisander (*Excurs. ad Virg. Aen. II, p. 370 u. 380*); möglich auch, daß jene Notiz sich auf noch andere Dichtungen des Pisander bezieht, denn nach Suid. waren Gedichte unter dem Namen des Pisander im Umlauf, welche andere Verfasser hatten, namentlich einen Dichter Aristeas (Bähr bei Pauly, Real-Encycl. V, 1640). Was wir von Gedichten eines Pisander erhalten haben, das gehört vermuthlich dem späteren, unter Alexander Severus lebenden epischen Dichter gleichen Namens an. Sehr mißlich steht es nun, wenn man irgend welche Vermuthung aufstellen will, in welcher Weise Pisander etwa seinen Stoff behandelt haben

könnte. Lessing beruft sich auf zwei andere Griechen, Quintus Smyrnaeus, den Verfasser der *Posthomerica*, welche eine Fortsetzung der Ilias sein sollten, und den Lykophron. Aus letzterer Stelle ist gar nichts zu schließen; denn wenn Lykophron die Schlangen auch einmal „kinderfressend" nennt, so darf man daraus doch nicht folgern, daß die Schlangen nur die Kinder und nicht auch den Vater getödtet hätten; das Epitheton wird eben nur von jener That, als der entsetzlicheren, entlehnt. — Quint. Smyrnaeus aber lebte etwa im 4. Jahrh. n. Chr., ist also ein sehr später, dazu, wie Herder sagt, „ein übertreibender Dichter, ein sein wollendes Original" (Krit. Wäldchen I, 8), welcher noch alles mögliche Schreckliche hinzudichtet. Weder er noch Lykophron gestatten uns demnach einen sichern Schluß auf die griechische Form der Sage. Aber Lessing vergißt an dieser Stelle anzuführen, was er recht gut weiß, daß Sophokles einen Laokoon gedichtet hat; er führt ferner nicht an, daß nach Servius (*ad. Aen. II, 201 u. 341*) Virgil die Geschichte des Laokoon aus dem Griechischen des Euphorion geschöpft habe, eines alexandrinischen Dichters. Was aber noch wichtiger ist und noch mehr gegen Lessing spricht, ist, daß Hygin *Fab. 135* die Sage ebenso erzählt, daß nicht bloß die Kinder, sondern auch der Vater ein Opfer der Schlangen wird, und es ist jetzt hinlänglich constatirt, daß Hygin seine Erzählungen aus den griechischen Tragikern schöpfte. Ob er hier nach Sophokles erzählt, ob nach einem andern Tragiker, das können wir nicht mehr beurtheilen; so viel aber müssen wir mit Bestimmtheit sagen: wenn Lessing sagt, Virgil sei der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen lasse, so ist das sicherlich unrichtig. Vgl. über diese Frage Kuschel, Ueber die Quellen von Virgils Aeneis, Prog. d. Matth.-Gymn. in Breslau, 1858, der übrigens sogar so weit geht, Sophokles als Quelle des Virgil zu bezeichnen, und der findet, daß der effektvolle Ton der ganzen Episode lebhaft an die „Großartigkeit der Tragödie erinnere," was sicher zu viel gesagt ist.

S. 182,13. „*aus einerley ältrern.*" Das ist eine echt Lessing'sche Form, ebenso wie das schon erwähnte „öftrer"; vgl. auch S. 216,19.

S. 183,24. „*Quintus Calaber*", d. i. Quintus Smyrnaeus, der Verfasser einer Fortsetzung der homerischen Ilias, genannt *τὰ μεθ' Ὅμηρον* (Posthomerica) oder *Παραλειπόμενα Ὁμήρῳ*. Die in einigen neuern Handschriften sich findendende Benennung *ὁ Καλαβρός* (daher hier Calaber) kommt daher, daß das Gedicht zuerst bei Otranto



in Kalabrien aufgefunden worden ist. Der Dichter lebte wahrscheinlich in der letzten Hälfte des 4. Jahrh. n. Chr.

S. 163,25. „*bezeigen*," wofür wir heut „bezeugen" sagen, vgl. oben „erzeigen", S. 158, 9, und S. 184, 7: „bezeiget". S. 187,15: „zeiget". 188,18: „bezeigen". „Da *declarare* auch oft ein *testificari* sein kann, so rühren bezeigen und bezeugen aneinander, wie schon die einfachen zeigen und zeugen, zeihen und ziehen, *dicere* und *ducere*." Grimm I, 1796.

S. 183,30. „*er verblindet*" für „erblindet", heut selten. Vgl. Werke I, 415 (460): „Ich will auf der Stelle verblinden!" In transitivem Sinne, gleich „blenden", bei Goethe IV, 9.

S. 183,31. „*des hölzern Pferdes*." Das ist kein Abwerfen der Endung, wie Lehmann S. 203 meint, der daher auch fälschlich angiebt, dies komme „natürlich nur in der Poesie um des Versmaßes wegen" vor; vgl. vielmehr Frgt. C 13 S. 452: „eine Art von hölzern Maske"; Werke X, 132 (128): „die albern Deutungen des Herrn Göze nöthigen mich u. s. f." Herder, Cid, Romanze 62: „Er saß auf seinem hölzern Stuhle." Beispiele für ledern, silbern, s. bei Lehmann a. a. O.

S. 184, 4. „*schlupfen*", seltnere (vornehmlich oberdeutsche) Form für „schlüpfen".

S. 184, 8. „*Lykophron*", aus Chalkis auf Euboea, alexandrinischer Dichter aus der Zeit des Ptolemaeus Philadelphus, von dessen zahlreichen Poesieen (Tragödien u. a. m.) sich nur ein von mythologischer Gelehrsamkeit strotzendes Gedicht, die Kassandra oder Alexandra (in jambischen Senaren) erhalten hat.

S. 187,12—193,10. „*Der Einfall*" — zu Ende. Die Gründe, durch welche Lessing hier, die Entstehung der Gruppe in der Kaiserzeit und die Benutzung Virgils als Quelle vorausgesetzt, die Abweichungen der Künstler vom Dichter motivirt, sind sehr geistreich und fein, aber bewiesen wird damit nichts. Denn wenn Lessing nachweist, warum die Künstler in diesem oder jenem Punkte vom Dichter abwichen, so thut er das zwar sehr scharfsinnig, aber er kann dafür, daß sie wirklich, trotz dieser Abweichungen, nach ihm gearbeitet haben, nichts weiter anführen als eben jenen nicht stichhaltigen Grund, daß bei beiden der Vater mit getödtet würde, und außerdem den einen Zug, daß Laokoon bei beiden versucht, mit den Händen sich der Windungen der Schlangen zu entledigen. Das ist aber etwas so natürliches, daß die Künstler auf diesen Zug auch ohne den Dichter kommen mußten. „Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben", sagt Lessing selbst, „als Bewegung der Hände. Arme, durch die

Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben." Also auch dieser Zug ist keineswegs auf den Virgil mit Nothwendigkeit zurückzuführen; wozu noch kommt, daß er in der Gruppe eine sehr kleine Rolle spielt, da der rechte Arm des Vaters bei richtiger Ergänzung ja ganz anders agirt. Sonst aber ist alles anders als bei Virgil; und Lessing hat sogar einen sehr wichtigen Unterschied gar nicht erwähnt, daß nämlich beim Dichter beide Knaben vor dem Vater getödtet werden, welcher Waffen zu ihrem Beistande herbeiholt und dann erst selber fällt. Darum sagt Feuerbach, obwohl selbst ein Anhänger der Meinung, daß die Gruppe zur Zeit des Titus entstanden sei, doch mit Recht (Nachgel. Schr. III, 187): „Es war der schlimmste Irrthum Lessing's, zu glauben, daß die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneide des Virgil geschöpft haben. Der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde. Groß und furchtbar, aber ebenso rührend als tieferschütternd, bei aller Leidenschaftlichkeit noch getragen von dem feierlichen Maße einer rhythmischen Bewegung und weit über den kalten, rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles." Es ist aber auch freilich richtig, was Grosse bemerkt, Wissensch. Monatsbl. f. 1877 S. 110, daß es Lessing in erster Linie gar nicht darauf ankam, ob die Künstler wirklich nach dem Dichter gearbeitet haben; und ich verweise in dieser Hinsicht namentlich auf das, was er im XXVI. Abschn. S. 324,31 ff. sagt. Wir sehen daraus, daß er die Abhängigkeit der Künstler vom Dichter in der That nicht als bewiesen erachtete, nicht einmal als erweisbar.

S. 188,18. *„eine Stelle des Donatus."* Gosche bemerkt S. 85, daß Donatus, der etwa der Mitte des 4. Jahrh. n. Chr. angehört, in seinem Virgil-Commentar (von dem Reste bei Servius erhalten sind) bei seiner nicht geringen Bildung mancherlei alte Quellen benutzt haben konnte, sodaß die oben angegebene Fassung nicht auf individueller Anschauung zu beruhen brauchte.

S. 189, 7. *„Aerme,"* mehr dialektische Pluralform, aber im vor. Jahrh., und auch in diesem, in der Literatur nicht selten; vgl. z. B. Hippel, Lebensläufe (Berlin 1778) III, 37 u. s. S. Sanders I, 44. Weigand, Deutsch. Wörterbuch I², 68.

S. 180,31. *„so sehr ausdrückend"*, wofür wir heut „ausdrucksvoll" sagen würden. Vgl. Herder, Werke (Tübingen 1805) XIX, 166: „Zeichen, die ausdrückender waren."

S. 190, 1. *„gewirket worden."* Im transitiven Sinne, namentlich

in der passiven Construction, wird heut „bewirken" dom Simplex „wirken" vorgezogen.

S. 190, 4. „*aus dieser Wulst.*" Die Femininform „die Wulst" ist die ältere, ahd. im 10. u. 11. Jahrh. *die wulsta*, ein aufgewölbter Rand, die aufgeworfene Lippe; abgeleitet vom Plural Praeteriti des ahd. Wurzelverbums *wëllan*; vgl. Schwulst, Geschwulst. Wir heute: „der Wulst." Vgl. Weigand II², 1142.

Ebd. „*die — hinausragende spitze Schlangenköpfe.*" Daß Lessing nach dem bestimmten Artikel das Adjectivum in der starken Form gebraucht, ist nicht häufig. Vgl. im Laokoon 230,31: „mit dem einem Arme."

S. 190, 5. „*Abfall von Mensur.*" Mensur bedeutet in der techn. Sprache der Bildhauerei das Maß, nach welchem die Theile des Modells auf den Block mit Zirkel und Bleiloth übertragen werden. Gosche nimmt S. 86 an, daß das Wort hier in diesem Sinne (als der viereckige Rahmen mit den zur Bestimmung der Größenverhältnisse herabhängenden und durch Blei beschwerten Fäden) gefaßt werden müsse; dennoch glaube ich eher, daß Lessing hier mit dem Fremdwort weiter nichts als den allgemeinen Sinn des lat. *mensura* verbunden hat, nämlich Größenverhältniß, Proportion. Lessing mochte dabei an Stellen denken, wie Plin. *XXXV, 80*, wo es von Apelles heißt: *Melanthio de dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.* (Hier hat allerdings Wustmann, Rh. Mus. N. F. XXII, 13 vorgeschlagen, die Worte *hoc — deberet* hinter *cedebat* zu setzen; doch habe ich meine Gründe, weshalb ich dieser Umstellung nicht beistimmen kann, in den N. Jahrb. f. Philol. u. Paed., 1873 S. 125 dargelegt.)

S. 190, 7—10. „*Es giebt Zeichner — erkennen.*" Lessing konnte nur ein modernes Gemälde zur Vergleichung herbeiziehen, da er von andern antiken Darstellungen desselben Gegenstandes (die vaticanische Miniatur ausgenommen, vgl. Frgt. B 14) noch keine Kenntniß hatte. Ueber die antiken Repliken der Laokoongruppe, sowie über die anderweitigen alten Darstellungen des Laokoonmythus habe ich in einem dem Anhange beigefügten Exkurse gehandelt.

S. 192, 3—5. „*gesetzt — die Mahlerey.*" Daß die Sculptur dies in der That kann, lehrt nicht bloß die raffinirte Technik der modernen italienischen Bildhauer, welche Seide, Atlas, Sammt u. dgl. auf's täuschendste in Marmor nachbilden, sondern auch die antike Plastik, wenn dieselbe auch in richtiger Erkenntniß ihrer Grenzen sich meist nur damit begnügt, dünnere und dickere, resp. wollene und linnene Stoffe zu unterscheiden: freilich nicht, wie die modernen Bildhauer,

durch entsprechende Behandlung der Oberfläche des Marmors und Wiedergabe der Textur, sondern durch den Faltenwurf. Namentlich die archaische Plastik liebt es, die großfaltigen Oberkleider von den feingefalteten Unterkleidern zu scheiden.

S. 193, 7—12. *„Hat ein Gewand — getäuscht werden."* Obgleich selbstverständlich die Darstellung des Nackten immer die Hauptaufgabe der Sculptur bleibt, so darf doch nicht übersehen werden, daß gerade die antike Gewandung, die in viel höherem Grade als unsere moderne Tracht das „Echo der Gestalt" ist, unter Umständen von nicht minderer Schönheit sein kann, als der menschliche Körper. An Figuren, wie z. B. die sogenannten Thauschwestern oder die Iris vom Ostgiebel des Parthenon, oder die Sophokles-Statue im Lateran, ist die Gewandung sicherlich von nicht geringerem Verdienste, bringt nicht mindere Ehre als das Körperliche. Freilich giebt die Beobachtung der Praxis der griechischen Künstler Lessing wiederum Recht, wenn er eine „Nachahmung" der Gewandung, des Werkes sklavischer Hände, niedrig anschlägt. Der griechische Bildhauer idealisirt eben auch die Gewandung, indem er sie bald nur zur durchsichtigen Hülle des Körpers mache, bald sie benutzt, um vergangene oder beginnende Bewegung der Figur in einer Weise dabei anzudeuten, welche in der Natur sich in gleicher Art nicht beobachten läßt.

S. 192,25—193,10. *„Aber diesen Nebenbegriff"* — zu Ende. Vgl. Schiller, üb. d. Pathetische (Werke XI, 385): „Deßwegen wirft der weise Bildhauer die Bekleidung weg und zeigt uns bloß nackende Figuren, ob er gleich sehr gut weiß, daß dies im wirklichen Leben nicht der Fall war. Kleider sind ihm etwas Zufälliges, dem das Nothwendige niemals nachgesetzt werden darf, und die Gesetze des Anstands oder des Bedürfnisses sind nicht die Gesetze der Kunst. Der Bildhauer soll und will nur den Menschen zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht."

S. 193, 1. *„eine sehr geringschätzige Sache."* Während wir „geringschätzig" jetzt fast nur in activem Sinne = „geringschätzend" gebrauchen, findet sich in früherer Zeit öfter der obige passive Gebrauch = „gering zu schätzen". So Lessing, IV, 335: „diese nicht geringschätzige Tragödie"; Laokoon 207,37: „warum er die letztere so geringschätzig hielt." Vgl. Goethe XXI, 160.

Anmerkungen. S. 184,30—35. *„Allein man erlaube mir — Virgilischen Beschreibung."* Gegen Lessings Behauptung, daß die Gemäldegalerie, welche beim Petron erwähnt wird, nirgends als in der Phantasie des Petron existirt hat, und daß speciell das Gemälde von

der Iliupersis nur eine Nachahmung Virgils sei, opponirt Herder a. a. O. Trotzdem ist Lessing, wenigstens mit letzterer Behauptung, wohl im Recht, da die Nachahmung ziemlich klar am Tage liegt; auch zeichnet Petron in der Figur des Eumolp mit absichtlich karikirten Zügen das Bild eines aufgeblasenen, albernen Dichterlings, bei dem derartiges Anlehnen an Virgil sehr begreiflich ist. Lessing hätte daher, was bei Petron absichtliche Uebertreibung ist, diesem nicht, wie im Folgenden geschieht, zum Vorwurf machen sollen. Weniger sicher läßt sich sagen, daß die ganze Galerie Erfindung des Petron sein soll. Allerdings wird c. 83 erwähnt, daß in dieser Pinakothek Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles sich befänden; von letzterem wird aber auch ein bestimmtes Gemälde, die sog. *monoknemos* (oder wie die sehr zweifelhafte Bezeichnung lauten mag, da das Wort sicherlich verdorben ist) genannt. Ohne Nennung des Meisters wird angeführt ein Gemälde, welches den Raub des Ganymed darstellt, ferner Hylas und die Najaden, Apollo und Narcissus und endlich die *halosis Troiae*, c. 89, von welcher die bei Lessing angeführten Verse nur ein Bruchstück sind. Hier scheint vor allem die Art, in welcher das Gemälde des Apelles genannt wird, jeden Zweifel an der Existenz der Galerie auszuschließen: *quam Graeci monocnemon appellant*, heißt es, und das deutet darauf hin, daß hier von einem ganz bekannten Bilde gesprochen wird, wofür eine bestimmte, von den griechischen Kunstkennern eingeführte Bezeichnung üblich war, wie sich das vielfach bei Kunstwerken findet (z. B. ἀναπαυόμενος, διαδούμενος u. s. w.). Was das Gemälde darstellte, wissen wir freilich nicht, aber die Existenz desselben scheint mir unzweifelhaft. Ebensowenig bieten die anderen Gemälde Anlaß zum Zweifel dar; wir können also ruhig annehmen, daß Petron eine wirklich existirende Gemäldegalerie im Sinne hatte, so gut wie ja auch moderne Romanschriftsteller solche nicht immer fingiren, sondern hier und da der Wirklichkeit entnehmen. Dabei bleibt die Anlehnung an Virgil immer noch bestehen, auch die Philostrate beschreiben zum Theil wirkliche Gemälde und lehnen sich dabei doch in Ausdruck und Form an Dichter an.

S. 185,42. Diese Verse Petrons sind entschieden verdorben. Haupt im Hermes VII (1873) S. 185 vermuthet für *consentiunt* (wie man heut anstatt *coruscant* liest): *convestiunt*, nimmt dann den Ausfall von zwei halben Versen an und ändert schließlich *tremunt* in *fremunt*.

S. 187,30. „*dem er nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen.*" Diesen Infin. mit zu gebraucht L. mehrfach in Fällen, wo wir

uns heut eines Nebensatzes mit daß bedienen müssen. Vgl. Laokoon 288, 8 bei zeigen; 288,20 bei beweisen; 298,11 bei äußern.

S. 188,26. „*mich dünkt.*" L. gebraucht dünken sowohl mit dem Accus. wie hier, als mit dem Dat. So mit dem Accus. z. B. Nathan d. Weise I, 2, Werke II, 198 (191); ferner VIII, 1. XII, 78 (57) u. s.; mit dem Dativ VI, 133 (128). Ebenso „bedünken" XIII, 517 (496) und IX, 130 (152). Doch ist die Construction mit dem Accus. die häufigere.

S. 188,29. „*dieses Schild.*" L. gebraucht Schild, d. h. die Waffe, immer als Neutrum; vgl. auch Laokoon 200,21, 270,30 u. o. Heut ist das Mascul. in diesem Sinne gewöhnlicher, doch immerhin auch der neutrale Gebrauch in der Literatur bis auf die neueste Zeit zu finden. Vgl. Sanders II, 924.

Ebd. „*Kolossalischen*": eigentlich eine falsche Adjectivbildung, da bereits die Endung al das Adjectiv repräsentirt; doch braucht sie Lessing ebenso öfters, z. B. im Laokoon 239,37 und Werke XI, 162 (188); auch bei Schiller und Goethe kommt es vor (s. Sanders, Fremdwörterb. I, 670). Ebenso gebildet ist „pyramidalisch", S. 190, 2.

S. 191,13. Ueber du Fresnoy und de Piles vgl. die Einleitung S. 35 ff. und die biographischen Notizen im Register.

## VI.

S. 193,17. „*ihre eigene Gedanken.*" Vgl. oben zu S. 151, 9. So die starke Form nach ihr im Plural, im Laokoon auf S. 330,18: „ihre sämtliche Namen"; vgl. 336, 1: „ihre Zeitverwandte." Ebenso bei sein, 320,23: „seine eigene Glieder."

S. 194,12—17. „*aus der Geistigkeit — thun würden.*" Der Gedanke erinnert an Wallenstein's Wort (Wallenstein's Tod II, 2. Werke IV, 236):

„Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen."

S. 194,27 fg. „*durch willkührliche oder natürliche Zeichen.*" Vgl. Abschn. XVII und Frgt. A 1a. A 2, II. A 4, 3. Abschn., I ff.

S. 194,31—197,11. „*Dieses aber eingestanden — gelaßen haben.*" Lessing hat damit, daß Virgil nicht die Gruppe nachgeahmt habe, sicherlich Recht, wenn auch seiner Deduction der oben bemerkte Fehler anhaftet, daß er ohne hinlänglichen Grund annimmt, die griechische Tradition der Sage sei anders gewesen als die Virgil'sche.

Selbst bei der Annahme, daß die Entstehung der Gruppe in die Diadochenzeit fällt, ist man nicht zu der Consequenz genöthigt, es seltsam zu finden, daß Virgil nicht sich nach ihr gerichtet habe, denn möglicherweise, ja wahrscheinlich war die Gruppe damals noch gar nicht in Rom, sondern ist dahin erst unter einem der späteren Kaiser gekommen. Außerdem aber muß man die Worte beherzigen, mit denen Goethe seinen Aufsatz über den Laokoon schließt (Werke XXX, 317): „Man ist höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier nur als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann...... So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloß als ein Mittel zu einem höhern Zweck, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei." Soweit Goethe. Von noch einem andern Gesichtspunkte aus vertheidigt Schiller den Virgil in dem Aufsatz über das Pathetische (Werke XI, 396): „Bei dem Virgil ist die ganze Erzählung blos Nebenwerk, und die Absicht, wozu sie ihm dienen soll, wird hinlänglich durch die bloße Darstellung des Physischen erreicht, ohne daß er nöthig gehabt hätte, uns in die Seele des Leidenden tiefe Blicke thun zu lassen, da er uns nicht sowohl zum Mitleid bewegen, als mit Schrecken durchdringen will. Die Pflicht des Dichters war also in dieser Hinsicht negativ, nämlich, die Darstellung der leidenden Natur nicht so weit zu treiben, daß aller Ausdruck der Menschheit oder des moralischen Widerstandes dabei verloren ging, weil sonst Unwillen und Abscheu unausbleiblich erfolgen mußten. Er hielt sich daher lieber an Darstellung der Ursache des Leidens und fand für gut, sich umständlicher über die Furchtbarkeit der beiden Schlangen und über die Wuth, mit der sie ihr Schlachtopfer anfallen, als über die Empfindungen desselben zu verbreiten. An diesem eilt er nur schnell vorüber, weil ihm daran liegen mußte, die Vorstellung eines göttlichen Strafgerichts und den Eindruck des Schreckens ungeschwächt zu erhalten. Hätte er uns dagegen von Laokoons Person eben so viel wissen lassen, als der Bildhauer, so würde nicht mehr die strafende Gottheit, sondern der

leidende Mensch der Held in der Handlung gewesen sein und die Episode ihre Zweckmäßigkeit verloren haben." So Schiller (womit zu vgl., was Richardson bei Lessing S. 197 fg. sagt); doch macht Henke (a. a. O. S. 54) darauf aufmerksam, daß Virgil seinen Zweck ebenfalls erreicht hätte, wenn die Geschichte auch an sich noch ergreifender ans Licht gestellt worden wäre, was auch Lessing gegen Richardson bemerkt. Henke weist noch darauf hin, daß Schiller in seiner Uebersetzung des betreffenden Buches der Aeneis jene Gräßlichkeiten gemildert und dafür durch einen kleinen Zusatz, den wir bei Virgil vergeblich suchen, auch die Bezeichnung eines kritischen Ruhepunktes (dessen freilich die bildende Kunst viel mehr bedarf als die Poesie) eingeschoben hat; „und zwar so, daß, wie auch Lessing es sich ausgemalt hatte, der wildere Ausbruch erst nachher erfolgt, die Starrheit oder Krisis aber gleich bei der ersten entscheidenden Verwicklung einsetzt." Schiller übersetzt nämlich:

„Zum Beistand schwingt der Vater sein Geschoss.
Doch in dem Augenblick ergreifen
Die Ungeheuer ihn selbst, er steht bewegungslos,
Geklemmt von ihres Leibes Reifen."

Man darf wohl sicher annehmen, daß Schiller bei dieser Uebersetzung unwillkürlich sich von der Darstellung der Gruppe beeinflussen ließ.

S. 197, 2 fg. „*Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben.*" „Rühren" steht hier nicht im engern, aber häufigern Sinne von „ein wehmüthiges Gefühl erregen", sondern im weitern, heute seltneren, von „bewegen, Eindruck auf etwas machen", wie wir etwa noch sagen: „das rührt mich nicht."

S. 197,30. „*Richardson*"; s. die Einleitung S. 26 ff. und das biographische Register.

S. 198, 5. „*aus einem mahlerischen Augenpunkte betrachten.*" „Augenpunkt" ist heute dem auch damals schon üblichen (vergl. S. 146,22, 201,10) „Gesichtspunkt" gewichen. Vgl. noch S. 280,18, 218,15. Werke VI, 275 (263). Bei Goethe auch „Augpunkt," XXXIII, 19. XLIV, 239. Siehe Grimm I, 815.

S. 199, 8. „*aufs reine zu bringen*", heut veraltet, gebraucht L. neben dem heute üblichen „ins reine bringen." So jenes XII, 69 (83); 381 (452); dieses ebd. 315 (374).

Anmerkungen. S. 193 Anm. a. Ueber Maffei, Hagedorn, de Fontaines vgl. das Register, über v. Hagedorn auch die Einleitung S. 57 ff.



## VII.

S. 200,14—19. „*Wenn man sagt — es nachzuahmen.*" Herder (Abschn. X S. 120) glaubt, daß der von Lessing gemachte Unterschied schon in unserer Sprache liege. „Einen nachahmen", sagt er, „heißt, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln." Also nachahmen mit dem Accus. wäre ein Nachahmen der ersten Art nach Lessing, nachahmen mit dem Dat. eins der zweiten Art. Aber wenn sich Herder darauf hin den Lessing'schen Text angesehen hätte, so würde er gefunden haben, daß Lessing, dieser feine Sprachkenner, darin allerdings nicht mit ihm übereinstimmt. Lessing sagt (S. 200,20): „Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach;" hier müßte nach Herder's Ansicht der Acc. stehn. Weiterhin sagt Lessing (S. 200,26): „Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dies eine Nachahmung von der zweyten Gattung seyn;" hier müßte nach Herder der Dat. stehn. Lessing gebraucht Acc. und Dat. ohne Unterschied, doch ersteren häufiger. Im Abschn. VI sagt er (S. 193,31): „der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben;" bald darauf (S. 194,32): „Virgil habe die Künstler nachgeahmet;" und am Schluß des Kapitels (S. 201, 6): „der Vorsatz, den Dichter nachzuahmen" und (ebd. Z. 9): „der Dichter, welcher den Künstler nachgeahmet haben soll." Ich bin auch der Ansicht, daß man, wo es sich um Personen handelt, keinen Unterschied zwischen beiden Casus statuiren kann, daß man hingegen, wo es sich um Nachahmung von Sachen handelt, nur den Acc. gebrauchen darf. (Eine ähnliche Unterscheidung, wie Herder, versucht Schasler, Aesthetik I, 376, Anm.: „Einen Menschen nachahmen unterscheidet sich von Einem nachahmen gerade wie Kopiren und Nachstreben. Jenes umfaßt die Totalität der äußern Erscheinung, dieses das partielle Nachbilden einer bestimmten Seite, z. B. einer Handlung oder der Handlungsweise überhaupt.")

S. 201, 8—23. „*Wenn indeß Dichter – frostig macht.*" Ein Fehler, vor dem auch heute noch gewarnt werden muß, obgleich nicht zu leugnen, daß bei griechischen und römischen Dichtern in der That hier und da stillschweigende Beziehung auf Kunstwerke anzuziehen ist; verschiedene neuere Abhandlungen haben sich das Aufsuchen dieser Beziehungen zur Aufgabe gestellt, so z. B. neuerdings die Schrift von Karl Purgold, Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius, Gotha 1878, und die soeben erschienene Ab-

handlung von Brunn, Die griech. Bukoliker und die bildende Kunst, Sitzungsber. der bayer. Akad. d. Wissensch. f. 1879, Philos.-philol. Cl. Bd. II, 1. Selbst bei Prosaikern fehlt es nicht an derartigen Anspielungen auf Kunstwerke, wie ich das z. B. für Lucian in meinen Arch. Stud. zu Lucian, Bresl. 1867, nachgewiesen habe. Nur vor dem Zuweitgehen muß man sich beim Aufsuchen solcher Beziehungen eben hüten.

S. 201,13. „*Beeiferung*", hier gleich „Wetteifer"; sonst meist gleich „Eifer, Bemühung." Vgl. Lessing VII, 364 (340). VIII, 479 (461).

S. 201,25. „*Spence.*" Vgl. Einl. S. 23 und das Register.

S. 201,25. „*mit vieler klassischen Gelehrsamkeit.*" Hier würde man heut die starke Form „klassischer" vorziehen. Doch ist der Gebrauch der schwachen Adjectivform an Stelle der starken bei Lessing seltner als der umgekehrte Fall. Vgl. noch im Laokoon 233,12: „zu mühsamen Nachsinnen." 248,10: „voller musikalischen Gemählde." 252,12: „so vieler neuern Dichter." 314,11: „andere verwandten Empfindungen." 315,29: „von etwas Widerwärtigen." 317, 5: „ein eckelhaftes Schreckliche." 325,15: „so vieler vernichteten Meisterstücke."

S. 202,12. „*Addison.*" Vgl. Einl. S. 22 und das Register.

S. 206, 6. „*personifiret*"; so corrigirt L. selbst sein im Mscr. zuerst niedergeschriebenes „personificiret". Letztere Form ist heute allein üblich, jene (auch in der Schreibweise „personifieren") nach dem franz. *personifier* bei L. auch sonst zu finden; vgl. Laokoon 214,11, 225,12. 15. 23. Werke VIII, 246 (234). Bei Hans Sachs, Auswahl von Götz (Nürnberg 1824) I, 13, findet sich „personieren", aber in anderm Sinne: „holdselig personieret", gleich „von Person."

Ebd. „*Sylphen.*" Der mit der Kabbala zusammenhängende deutsche Aberglaube kennt vier Klassen elementarer Wesen, die zwischen Menschen und Geistern in der Mitte stehen und sich nach den vier Elementen unterscheiden: Salamander oder Feuerleute, Nymphen (Undenen) oder Wasserleute, Sylphen oder Luftleute, und Pygmäen (Gnomen) oder Erdleute. Vgl. Goethe im Faust: „Salamander soll glühen, Undene sich winden, Sylphe verschwinden, Kobold sich mühen"; und dazu die Note von Düntzer, Goethe's Faust, 2. Aufl., Leipzig 1857, S. 224.

S. 207, 4. „*ein schlechter Pfeiler*", gleich „schlichter", wie 208,28. Diese alte Bedeutung hat sich heute vornehmlich nur noch in der Redensart „schlecht und recht" erhalten.

S. 208,15. „*Echions nova nupta.*" Dieser Maler wird heute nach den besten Handschriften des Plinius und Cicero, bei denen er er-



wähnt wird, Aëtion genannt und in die Zeit Alexander d. Gr. resp. seiner Nachfolger zersetzt. Das hier bezeichnete Bild, bei Plin. *XXXV, 78* erwähnt, identificiren manche mit einem andern Bilde desselben Meisters, der bei Lucian, *Herod. 4*, beschriebenen Hochzeit des Alexander und der Rhoxane, obwohl mit Unrecht, wie ich glaube. Ebenso bedenklich ist die Vermuthung, daß das unter dem Namen der „aldobrandinischen Hochzeit" bekannte Gemälde auf die Neuvermählte des Aëtion zurückgehe. Vgl. meine arch. Stud. z. Luc. S. 43 f.

S. 210, 7. „*aus der klärsten Stelle.*" Als Steigerungsformen von klar ist heute klarer, klarst gebräuchlich; indessen sind klärer, klärst von jeher gebraucht worden und in der Literatur bis auf Goethe und Schiller nachweisbar.

S. 210,10. „*ich betaure.*" „In diesem Wort, wie in dem einfachen dauern, wenn es ähnlichen Sinn hat, wird ganz falsch *d* für *t* geschrieben, und dadurch nicht nur eine Vermischung mit dauern, *durare*, herbeigeführt, sondern auch der Zusammenhang mit theuer, d. i. teuer, verdunkelt." Grimm I, 1220. Mhd. heißt es betûren; die richtige Form tauern oder tauren ist bei Weckherlin, Fleming u. a. nachweisbar, bei Lessing gewöhnlich, der es aber, Werke XII, 348 (412) irrthümlich aus trauern ableitet: „Bedauern, wenn es so viel heißt als Mitleiden haben, muß betauern geschrieben werden; denn es kommt von trauern. Dauern heißt währen, *durare*. Wenigstens habe ich diesen Unterschied beständig beobachtet."

S. 211, 8. „*verkleinerlich*" für „Abbruch thuend, die Würde beeinträchtigend" (so oben 161, 2 „verkleinernd") heute veraltet. Vgl. auch 230,19. Werke VII, 238 (224).

Anmerkungen. S. 202 Anm. c. Gegen diesen Excurs opponirt Herder im X. Abschn., S. 121 ff. Zunächst gegen Lessings Behauptung, daß es „ein wahres Hysteron proteron" sein würde, wenn Juvenal von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und dann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben (S. 203,35). Abgesehen davon, daß dies bei einem satirischen Dichter nicht viel besagen wolle, sei auch gar keines da. Römische Soldaten machten aus Bechern Zierraten für ihre Helme, der eine diese, der andere jene; der eine die Wölfin mit den Zwillingen, der andere den Mars, die Rhea Silvia besuchend. Möglich auch, daß beide Gruppen auf einem Helme waren; ein Hysteron proteron liege auch dann nicht darin, denn auf die Reihenfolge, in welcher Juvenal diese Embleme anführe, komme es ja gar nicht an. Ich kann Herder hier nur beistimmen; ein Hysteron proteron kann in einer Schil-

derung, einer Erzählung liegen, nicht in einer Aufzählung verschiedener Darstellungen, wo die historische Zeitfolge ganz gleichgiltig ist. (Dies bemerkt auch Klotz, *Act. litter. p. 316 sq.*) Ferner, fragt Herder, warum soll ein römischer Soldat nicht den Mars bei der Rhea Silvia als kriegerisches Emblem haben? Weil das eine „Schäferstunde" ist (202,30)? Für den Römer hat diese Stunde eine höhere Bedeutung, sie ist nicht nur eine Stunde der Zeugung der Zwillinge, sondern der Augenblick, wo Rom selbst, die Größe des künftigen römischen Reiches gezeugt wird. Auch hierin hat Herder Recht; die bezeichnete Scene als Darstellung auf einem Helme hat nichts unschickliches. (Auch bemerkt hier Klotz mit Recht, daß man auf Harnischen antiker Statuen sehr oft Eroten, dionysische Darstellungen u. dgl. finde.) Endlich wendet sich Herder gegen L.'s. Ansicht von der Unmöglichkeit schwebender Figuren (204,29). Mars sei ja nicht geradezu in der Luft hängend zu denken, er sei im Niedersinken gedacht, wie von einem sanften Sprunge. Das sei, zumal bei so einem kleinen Kunstwerke, etwas ganz natürliches und werde durchaus nicht die Wahrscheinlichkeit beleidigen. Hier ist Herder im Unrecht und L. im Recht, wenn auch nur insofern, als letzterer ein solches Schweben für eine „Ungereimtheit" erklärt. Eine Ungereimtheit ist es und bleibt es, Körper, die dem natürlichen Gesetz der Schwere unterliegen, schwebend darzustellen, wenn dies Schweben nicht irgendwie durch Flügel oder durch Wolken einigermaßen motivirt oder wahrscheinlich gemacht ist. Aber es ist eine Ungereimtheit, von der sich in der That nicht nur in der neueren, sondern auch in der alten Kunst Beispiele finden; und wenn L. letzteres leugnet, so ist er im Unrecht.

Betrachten wir zunächst die einschlägigen Denkmäler. Addison beruft sich auf ein Relief beim Bellori, welches L. vergeblich in den *Admiranda* gesucht hat (204, 6). Dennoch ist wohl kein Zweifel, daß Addison das eine Relief von der sehr bekannten sog. Ara Casali gemeint hat, bei Bellori, *Admir. T. 51,* auf dem freilich Mars **nicht** herabschwebt. Es ist dies dasselbe Relief, welches L. weiter unten (205,26) aus dem Montfaucon citirt. Wenn L. es beim Bellori nicht fand, so kommt das daher, daß er jedenfalls nur die erste Ausgabe der *Admiranda* von Jac. de Rubeis benutzte, in der sich das Relief nicht findet; erst die zweite, bedeutend vermehrte von Domen. de Rubeis, Rom. 1693, hat diesen Stich. Diese Ara wurde in Rom zwischen dem cälischen und esquilinischen Berge ausgegraben; sie ist dem Tib. Claudius Faventinus geweiht. Die beste Publication und Erklärung gab Wieseler in der Schrift „Die Ara Casali", wo

das betr. Relief auf Taf. IV steht; vgl. S. 39 d. Abhdlg. (Auch bei Müller-Wieseler II, 23, 253 b.) Hier liegt Rhea Silvia zu Füßen oder in der Nähe eines groisen Mannes, welcher vermuthlich den Tiberis vorstellen soll, wenn nicht den Schlafgott; ein Baum deutet den Hain des Mars an; der Gott selbst naht sacht und behutsam schreitend, kenntlich durch Helm, Speer und Schild, seiner Geliebten; von einem Schweben ist in der That nichts zu sehen, dies Relief kann also nichts beweisen. — Addison beruft sich dann weiterhin auf eine Münze, die sowohl bei ihm als bei Spence abgebildet ist. L. giebt nicht viel darauf, aus der Abbildung bei Addison schließt er nur, dem Stempelschneider habe der Raum nicht erlaubt, die Figur des Mars mit der schlummernden Rhea auf gleichen Boden zu stellen, und da habe er sie ein wenig höher gestellt; in der Abbildung bei Spence sei das Schweben deutlicher ausgedrückt, aber L. zweifelt, ob Spence nicht am Ende selbst an der Verstärkung des Schwebens einigen Antheil habe (204,20 ff.). Dies Mißtrauen ist ungerechtfertigt. Auf der schlechten Abbildung bei Addison ist allerdings das Schweben sehr undeutlich; aber ganz unwiderleglich erkennt man es in der Abbildung bei Spence sowohl wie bei Oisel, *Thes. numism. tab. 39, 3* (vgl. Frgt. B 20, S. 413); und ein Abdruck der in Rede stehenden Münze, welchen ich der Güte von Imhoof-Blumer in Winterthur verdanke, zeigt, daß in der That nur an ein Schweben hier gedacht werden kann. Uebrigens genügt es wohl, daß einer der ersten Münzkenner, der berühmte Eckhel, in seiner *Doctr. nummor. VII, 31 sq.* die Addison'sche Erklärung vollkommen billigt und hinzufügt, L. habe sie „*ob leviores, ut existimo, causas,*" bekämpft. L. hat sich in der That hier etwas zu sehr von seiner vorgefaßten Meinung leiten lassen. Noch klarer wird das aber, wenn wir sehen, wie verschiedene andere Denkmäler uns diesen schwebenden Mars ganz deutlich vor Augen führen. Vor allem ist zu nennen ein in diesem Jahrh. in Rom, in der Nähe der Porticus der Octavia gefundenes Basrelief, welches ein Bruchstück eines Tempelgiebels vorstellt, bei Raoul-Rochette, *Monum. inédits, pl. VIII, 1; p. 35.* Hier sehen wir nicht nur den zur Rhea schwebenden Mars, wenn auch nur noch in der untern Partie erhalten, sondern, wenn man will, sogar das von L. perhorrescirte Hysteron proteron selbst, auf einem und demselben Relief dicht bei einander: rechts, wo das Relief abgebrochen ist, haben wir den die Rhea Silvia in der angedeuteten Stellung besuchenden Mars, links daneben die Wölfin, die beiden Zwillinge säugend, und nach der Ecke des Giebels zu zwei Hirten (kenntlich durch zwei in ihrer Nähe lagernde Widder und durch ihre Tracht mit den

Hirtenstäben), welche, wie es scheint, durch das Wunder der säugenden Wölfin in Staunen gesetzt werden; wenn nicht, was auch möglich wäre, damit sogar Romulus und Remus selbst, die ja später als Hirten lebten, gemeint sind, sodaß ein Fortschreiten der Handlung von rechts nach links in historischer Zeitfolge anzunehmen wäre. Also streng genommen zwar kein Hysteron proteron, dafür aber ein anderer Fehler, von dem wir später noch zu handeln haben werden, die gleichzeitige Darstellung einer fortschreitenden Handlung in einem Kunstwerk. Es kann übrigens keinem Zweifel unterliegen, daß Mars hier nicht herabsteigt, sondern schwebend gedacht ist; das Relief bezeichnet deutlich das Terrain, auf welchem die Rhea ruht, es hätte nicht verabsäumt, auch beim Mars solches anzugeben, wenn er etwa als von einem Hügel herabsteigend zu denken wäre. — Eher könnte man ein Herabsteigen von einer Anhöhe annehmen bei dem Mars, welcher auf einem Sarkophagrelief Mattei dargestellt ist, (bei Raoul-Rochette *pl. VII, 2, p. 34.* Monum. Mattei. *III, 9*). Dies Relief stellt in fünf, durch architektonische Ornamente getrennten Theilen verschiedene, meist auf Mars bezügliche Scenen dar. Zunächst zwei Genien, welche seinen Helm tragen; dann Amor und Psyche; im dritten Feld Mars und Venus in der gewöhnlichen, auch sonst mehrfach in antiken Denkmälern sich findenden Gruppirung; im vierten Mars bewaffnet, zur Rhea hinabsteigend, von einem Amor geleitet; auch hier, wie gewöhnlich, Rhea schlafend; endlich im fünften eine weibliche Figur, auf eine Urne gelehnt, neben einem Mann, welcher durch Tracht und Pedum als Hirt charakterisirt ist: wohl eher der Hirt Faustulus und eine Quellnymphe, als, wie andere wollten, Anchises und Venus. Hier ist Mars also ebenfalls herabsteigend, aber der Hintergrund würde allenfalls auch erlauben, nicht ein Schweben, sondern ein wirkliches Gehen auf dem Erdboden anzunehmen. — Hingegen ist dies Schweben wiederum sehr deutlich wiedergegeben auf einem Wandgemälde an den Thermen des Titus, *Terme di Tito, No. 30.* Müller-Wieseler II, 23, 253a. Rhea Silvia liegt an einem Felsen schlafend, hinter ihr der bärtige Gott des Schlafes, bezeichnet durch Mohnstengel und Fledermausflügel (wie es scheint); aus Wolken, aber nicht auf Wolken schwebend, kommt Mars herab, mit Helm, Schild und Lanze; ein Hirt entfernt sich von der Scene mit einem Gestus, der unklar ist und bald als Pantomine des Schreckens, bald als eine der Begierde gedeutet wird. Ganz ähnlich stellen mehrere geschnittene Steine die Scene dar; mehrere Exemplare führt Raoul. Rochette a. a. O. an, eins aus den *Impronte gemmarie dell' Inst., Cent. IV,* 87 ist bei Müller-Wieseler

a. a. O. 253 abgebildet. Hier ist das aus der Luft Herabschweben noch viel deutlicher und prägnanter dargestellt, als in den übrigen Denkmälern; dieser Mars kann geradezu als *pendens* bezeichnet werden. In ähnlicher Weise stellt endlich auch das Relief eines am Rhein gefundenen broncenen Kraters die Fabel dar, publ. von Urlichs im Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinland I, 48 ff., Tafel I u. II.

Nach alledem kann es keinen Zweifel unterliegen, daß Mars, die Rhea besuchend, von den Künstlern in der Regel schwebend dargestellt wurde; und damit muß man zugleich anerkennen, daß die von Addison gegebene Erklärung der Juvenal-Stelle bei weitem besser ist, als die von L. vorgeschlagene. Dazu kommt nun noch, daß Sidon. Apoll. *Carm. II. 395* als Darstellung eines Schildes anführt:

*illius orbem*
*Martigenae, lupa, Tibris, Amor, Mars, Ilia complent.*

Da haben wir die ganze Sage: Mars, von Amor geleitet, zur Ilia schwebend, und die Zwillinge mit der säugenden Wölfin am Tiber, als Schildschmuck; und diese Stelle widerlegt ebenso L's. Einwand, daß der Besuch des Mars bei der Rhea für einen Waffenschmuck sich nicht eigne, als sie sein Bedenken wegen des Hysteron proteron aufhebt. Eine andere Erklärung versuchte Schrader „über *Juv. XI Sat. v. 100—107*" (mir leider unzugänglich): es habe der Mars eine Helmzier der Soldaten gebildet, daher hänge der Gott gleichsam über dem Helme in der Haltung eines kommenden Beschützers. Dieser Erklärung sich anschließend übersetzt v. Siebold: „des mit Schild und Lanze vom Kamme sich neigenden Gottes." Ich halte aber diese Erklärung gegenüber der Addison'schen für eben so verfehlt, wie wenn der neueste Erklärer des Juvenal, Weidner, offenbar erschreckt durch die Autorität L.'s, das *pendentis* erklärt: „der Gott kommt herab, gestützt auf Schild und Speer, und befindet sich deshalb gewissermaßen in der Schwebe." Diese Erklärung ist nach dem Gesagten nicht nur unnöthig, sondern auch absurd, denn erstens wird sich Mars nicht wie ein alter Mann auf Schild und Speer stützen, und dann schwebt man nicht, wenn man sich auf etwas stützt. — Uebrigens ist zu bemerken, daß man im vorhergehenden Vers heute nicht nur nach dem von L. angeführten Schol., sondern auch nach der besten Hdschr., dem Pithoeanus, *venientis* für *fulgentis* liest, wodurch die Beziehung auf die dargestellte Situation noch deutlicher wird.

S. 203,30. „*in der letzten ohn einen*": veraltet für „vorletzten." Ebenso Werke III, 437 (440) u. ö.

S. 205,14. „*verabredete Zeichen*", d. h. festgesetzte, von vornherein bestimmte, „conventionelle", wie wir heut sagen. Vgl. „willkürlich verabredete Zeichen", bei J. A. Engel, Schriften (Berlin 1801) IV, 300.

S. 205,29. „*mit der bedeutenden Zurückstreckung.*" Hier mag die freilich sehr bekannte Thatsache angemerkt werden, daß das Adj. „bedeutend" seinen gegenwärtigen Sinn von „entscheidend, groß" erst durch Goethe erhalten hat, zu dessen Lieblingsworten es gehört. Früher, und so auch hier, wird es nur im Sinn von „bezeichnend, ausdrucksvoll" gebraucht; so auch S. 218,17. Werke VII, 404 (376): „bedeutende Namen", d. i. Namen, die eine bestimmte Bedeutung haben. Vgl. Grimm I, 1227 fg.

S. 207,33. „*jene beyde.*" Vgl. die Anmerkung z. S. 151, 9. Andere Beispiele für den Gebrauch der starken Form nach jener im Laokoon S. 295,23: „jene berühmte Zeilen." 299,33: „jene feyerliche Tänze." 314,26: „jene beyde." 321,34: „jene Nichtswürdige."

S. 208,35—38. „*Was sonst — sehr geringes stehen.*" Noch einfacher wohl ist die Annahme, daß hier kein eigentlicher Bildhauer gemeint sei, sondern ein Fabrikant von Thonfiguren; freilich heißt ein solcher sonst nicht *ἀγαλματοποιός*, wie hier, sondern *κοροπλάστης*.

## VIII.

S. 211,22. „*Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner.*" Diese Bemerkung Spence's ist nicht ganz richtig; häufig ist das wohl, namentlich in Beinamen, wie *βούκερως*, *ταυρόκερως*, *χρυσόκερως* wird Bacchus so bezeichnet, aber man kann keineswegs sagen, daß dies meistentheils der Fall ist. Ueber Darstellungen des gehörnten Bacchus vgl. den nächsten Abschnitt.

S. 212, 6. „*keine natürliche Hörner.*" Vgl. zu 151, 9. Andere Beispiele der starken Adjectivform nach dem Plur. von kein, im Laokoon 215,11: „keine unmittelbare Folgen." 262, 7: „keine einzelne Theile." 323, 1: „keine eckelhafte Gegenstände." 326, 7: „keine andere (Gründe)".

S. 212, 7. „*Faunen und Satyren.*" Obgleich heute im Sprachgebrauch vielfach Faunen und Satyrn identificirt werden (so spricht man vom capitolinischen, vom barberinischen Faun), sind ursprünglich beide Gattungen doch geschieden, schon ihrer Herkunft nach, da die Satyrn der griechischen Mythologie, die Faunen der italischen

angehören. In der Kunst aber entspricht die Bildung des Faunus der des griechischen Pan, wie das Geschlecht der Faune den Panisken; und so mag wohl auch Lessing hier bei den Faunen an die mit Ziegenfüßen und Hörnern ausgestatteten Pansfiguren gedacht haben. Bei den Satyrn übrigens pflegt die edlere griechische Kunst keine Hörner anzubringen, sondern die thierischen Abzeichen am Kopfe, abgesehn von etwas niedrigerer Bildung des Profils und der Haare, auf die Ziegenohren zu beschränken.

S. 212, 9. „*Tibi, cum sine cornibus adstas.*" Hierzu bemerkt H. P. Sturz in seinem oben angeführten Briefe: „[Das] sagt wohl nichts mehr und nichts weniger, als daß der Gott sich zuweilen auch ohne Hörner gezeigt habe, aber nicht, daß die Hörner ein bloßer Hauptschmuck gewesen sind; was der Kopf zu Berlin dafür beweist, das beweist wohl der Bachus im Mediceischen Garten dawider, wenigstens so lange, bis es ausgemacht ist, daß er ein Satyr sei." Der Einwand ist berechtigt; die Hörner des Bacchus waren in der That nicht ein bloßer abnehmbarer Hauptschmuck gleich dem Diadem, sondern natürliche Hörner, eben so gut wie z. B. die des Zeus Ammon.

S. 212,16—22. „*Ein solcher Zusatz — beygeleget wird.*" Hier ist L. im Unrecht: das Diadem ist an den Statuen des Dionysos keineswegs selten, vielmehr ein sehr gewöhnliches Attribut. Freilich hat man früher viele solche diademgeschmückte Dionysos-Büsten verkannt und anders benannt, z. B. Ariadne (im Capitol), Plato (in Neapel) u. s. w. Als Erfinder des Diadems wird Bacchus bezeichnet bei Plin. *n. h. VII, 191.*

S. 212,17 fg. „*wie man — sehen kann.*" Der von L. gemeinte Kopf ist bei Beger, *Thesaur. Brandenburg. III, 240,* nicht, wie in allen Texten steht und oben von mir vergessen worden zu bemerken, *242,* abgebildet. Gosche hat sich durch den Fehler der Texte verleiten lassen, eine auf p. 242 abgebildete broncene Lampe mit Dionysoskopf, aber ohne Hörner, in seiner Laokoon-Ausgabe p. 108 zu wiederholen. Die betreffende Büste (besser abgeb. bei Hirt, Bilderbuch für Mythol., Vignette S. 76, 2) ist von grünem Basalt, entstammt also jedenfalls der Kaiserzeit; die edle Bildung des Antlitzes, welches keine Spur des Satyrhaften zeigt, ist hinlänglicher Beweis, daß hier Dionysos selbst dargestellt ist. Nicht ganz richtig ist, wenn L. sagt, daß die Hörner am Diadem befestigt seien: vielmehr wachsen sie oberhalb der Stirnbinde aus der Stirn selbst heraus.

S. 212,27. „*Δίμορφος,*" bei Diodor. *IV, 5*; dieser Beiname bezieht sich aber nicht nur auf die Hörner des Gottes, sondern überhaupt darauf, daß er in mehrfacher Bildung erscheint, worauf auch

noch mehr das Beiwort *αἰολόμορφος* hindeutet. Vgl. Gerhard, Griech. Mythol. § 451, 1.

S. 213,3—5. „*Minerva und Juno — Spence.*" Ueber blitzende Gottheiten haben gehandelt Winckelmann in den Denkm. d. K. I, 1, 2; Wieseler in den Jahrb. d. Ver. f. Alterthumsfr. im Rheinl. 1844, S. 352; Overbeck in den Abh. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Bd. X. 1865, S. 45 ff. Darnach ist feststehend, daß auf Denkmälern nicht nur Athene und Hera, sondern auch Apollo, Ares, Dionysos, Hephaestos, Pan, Herakles, Kybele, Eros blitzschleudernd vorkommen.

Ebd. „*schleidern.*" In dieser (falschen) Form mehrfach bei Lessing (als Provinzialismus?). Vgl. VIII, 200 (187) und im Laokoon S. 238,16; „ausschleidern", VIII, 234 (223). „Verschleidern" auch bei Herder, zur Philos. u. Gesch. X, 238. Hingegen schreibt L. „schleudern" oben S. 160,2.

S. 213,14. „*Stunden die Artisten — Verachtung?*" L. scheint angenommen zu haben, daß die Künstler bei den Griechen eine ehrenvollere Stellung eingenommen hätten, als bei den Römern. Allein der Unterschied ist in der That nicht groß. Der vertraute Umgang, in dem wir z. B. einen Phidias mit Perikles, einen Apelles mit Alexander d. Gr. finden, darf uns nicht verleiten, dies auf die Künstler überhaupt zu übertragen. Vielmehr zeigen uns zahlreiche Stellen der verschiedensten Autoren — von Plato bis auf Lucian — daß der bildende Künstler für den Griechen auch nicht mehr als ein *βάναυσος*, ein von seiner Hände Arbeit lebender war, der gesellschaftlich tief unter dem freien Bürger stand, welcher nur für den Staat seine Kräfte opferte. Vgl. C. F. Hermann, Stud. d. griech. Künstler, Götting. 1847, S. 44; meine Arch. Stud. zu Luc. S. 88; als Vertreter der entgegengesetzten Auffassung nenne ich Ad. Stahr, Torso I², 451 ff.

S. 213,17—216,24. „*Statius und Valerius* — bis zu Ende des Kap. Gegen diese, die Auffassung der Götter von Seiten der Dichter und von Seiten der Künstler behandelnde Erörterung macht Herder im Abschn. XI S. 126 ff. verschiedene, zum Theil begründete Einwendungen. Wenn eine himmlische Figur Theil nehme an irgend einer Handlung, so trete an Stelle der emblematischen Mythologie die historische, und die Gestalt sei nicht mehr durch das, was sie ist, kenntlich, sondern durch das, was sie thut. Stelle der Künstler Götter und geistige Wesen allein oder höchstens in einer intransitiven Handlung dar, dann seien sie allerdings personificirte Abstracta, Charakterfiguren, aber nur aus Nothwendigkeit, damit sie kenntlich

seien. Die besondere Bildung (der Typus, wie wir heute sagen) von jeder Gottheit sei aber dabei nicht immer ein innerer Charakterzug ihres abstracten Wesens, sondern sehr oft auch ein von Dichtern (und von Künstlern, wie wir hinzufügen müssen einmal beliebtes und festgesetztes äußeres Kennzeichen. Die Götter seien nicht bloß Abstracta, sondern himmlische Individuen, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzten, aber nicht da seien, um diese oder jene Idee in Figur zu zeigen. Es seien also die Götter beim Dichter nicht bloß handelnde Wesen, die außer ihrem allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände hervorstechen können, wie L. sagt (214,13 ff.), sondern diese andern Eigenschaften und Affekte seien ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abstrahirt werden könnte, sei ein späterer, untergeordneter Begriff. Hier geht Herder entschieden zu weit. Er meint also, die Dichter hätten die Mythologie erfunden und bestimmt; daraus, wie sie die Götter in ihren Erfindungen handeln ließen, abstrahire man dann den allgemeinen Charakter dieser Götter. Aber dem ist doch nicht so. Zugegeben selbst, daß die Mythologie, großen Theils wenigstens, eine Schöpfung der Dichter resp. des dichtenden Volksgeistes ist, so schöpft doch der Dichter nur aus dem, was er im Volksbewußtsein bereits lebendig vorfindet: die Sagen bilden sich nicht ganz von selbst, sie knüpfen an das bereits Vorhandene an. Sobald das Volk eine Mehrheit göttlicher Wesen hat, ist jede darunter für dasselbe Repräsentant einer bestimmten Idee und hat dadurch eine bestimmte Charakteristik, und von dieser darf der, neue Mythen bildende Dichter unter keinen Umständen abgehen. Die Götter haben also in der That, wie L. sagt, zunächst und vor allen Dingen einen allgemeinen Charakter, und in den meisten Fällen entsprechen ihre Handlungen diesem allgemeinen Charakter; nur daß hier und da natürlich je nach dem Mythus andere Eigenschaften und Affekte hervortreten und jenen allgemeinen Charakter stellenweise verdecken oder verdunkeln können.

Andrerseits aber hat Herder Recht, wenn er sagt, L. schränke die bildende Kunst zu sehr ein; dem bildenden Künstler müßte der mythische Cyclus sehr eng werden, wenn ihm alle historischen und dichterischen Situationen untersagt würden, wenn man ihm nur erlaubte, personificirte Abstracta zu suchen und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstracte Idee des Charakters vorkäme, verböte. L. erlaubt es zwar dem Künstler, in zusammengesetzten Handlungen Gottheiten als handelnde Wesen einzuführen,

aber ihre Handlungen müssen ihrem Charakter nicht widersprechen. Nun ja, der Künstler darf freilich z. B. keine verliebte Athene darstellen, oder einen furchtsam sich verkriechenden Mars u. s. w., aber darf das denn der Dichter? L. citirt in diesem Stück Beispiele aus Valerius Flaccus und Statius, die uns eine zürnende Venus schildern; sie dürfen das, denn Zorn ist doch nicht etwas, was dem Wesen der Venus so absolut zuwider ist: zornig könnte jede Gottheit dargestellt werden, es müßte denn eine Personification der Sanftmuth selbst sein. Warum soll der Künstler die Venus nicht so darstellen? — Freilich nicht so graß mit den verzerrten Zügen, welche Valerius Flaccus z. B. einmischt, aber warum nicht zürnend, sobald nur das Maß der Schönheit beim Ausdruck des Zorns nicht überschritten wird? Weil der Künstler sie in diesem Augenblicke durch nichts als Venus kenntlich machen kann, meint L. Für wen kenntlich? müssen wir fragen. Für den antiken Beschauer ist sie schon kenntlich durch ihren ganzen, auch im Affekt des Zornes kenntlichen Typus, meist noch außerdem durch ihr Diadem, ganz abgesehen davon, daß man bei ihm Bekanntschaft mit dem Sujet voraussetzen muß; und für den modernen, der sich nicht in die antike Kunstsprache eingewöhnt hat, für den ist auch eine nicht zürnende Venus nichts anderes als ein liebreizendes Weib, aber nicht die von vornherein als solche kenntliche Göttin der Liebe und Anmuth selbst. L. steckt also in der That die Grenzen der bildenden Kunst hier zu eng. Wenn die Mythologie und die Dichter göttliche Wesen schildern, so dürfen sie, wie gesagt, sich nicht zu sehr in Widerspruch setzen mit deren gewöhnlichem Charakter; eben so wenig darf es der Künstler. Aber daß er die Götter nur und allein in Situationen vorstellen soll, die ihrem hergebrachten und allgemeinen Charakter entsprechen, dem kann ich nicht beistimmen. Die alten Künstler scheuen sich freilich, den Vater Zeus selbst in den bedenklichen Situationen seiner vielen Liebschaften darzustellen: indeß auch die Sage läßt ihn ja da gewöhnlich die äußere Erscheinung des Donnerers ablegen. Aber die Künstler scheuen sich nicht, die Artemis beim Endymion darzustellen, obschon der dem schönen Schläfer verstohlen aufgedrückte Kuß dem gewöhnlichen Charakter unnahbarer Keuschheit der jungfräulichen Göttin wenig entspricht. Was der Mythus sich erlaubt, das kann sich, in den meisten Fällen wenigstens, auch der bildende Künstler erlauben, vorausgesetzt, daß das Sujet sich überhaupt zu bildlichen Darstellungen eignet. Nur vom hergebrachten Idealtypus darf der Künstler sich nicht entfernen, wenn er nicht unverständlich werden will. Wollte er — allerdings kann man dies erst von einer



Zeit sagen, da die verschiedenen Göttertypen durch die Kunst bereits feste Norm erhalten hatten, — wollte er z. B. den Zeus als Jüngling, den Apollo als bärtigen Mann, die Demeter jungfräulich, die Artemis als üppige Matrone darstellen, dann würde niemand mehr in den dargestellten Figuren die betreffenden Gottheiten erkennen. Grenzen sind dem Künstler natürlich in Behandlung der Götter gesteckt, aber keineswegs so sehr viel engere, als dem Dichter. Auch der Künstler darf Gottheiten in mythologischen Scenen handelnd einführen und sie hier und da in einer Handlung darstellen, welche ihrem hergebrachten Charakter nicht völlig entspricht; nur werden wir von ihm verlangen, daß er dabei uns immer die Gottheit selbst noch kenntlich bleiben läßt und die Abweichung von ihrem Grundcharakter hinreichend durch die Wahl der Situation motivirt.

S. 214, 4. „*Verstoßungen*", wofür heute „Verstöße" üblich. So auch VI, 82 (81). VII, 102 (97); 411 (382).

S. 214,15. „*Affecten.*" Wir bilden heute den Plural „Affekte" (aber vgl. „Effekten" und „Effekte"). Erstere Form auch bei Goethe XX, 137. Kant, Krit. d. Urtheilskr. 119.

## IX.

S. 216,25—219,11. „*Wenn man in einzeln — gezogen worden.*" Der Einfluß, den die Religion auf die Kunst ausgeübt hat, ist ganz unleugbar. Man braucht nicht bloß an die griechische Kunst zu denken, man erinnere sich an die ägyptischen Denkmäler, deren steifer, alterthümlicher Charakter aus religiösen Gründen Jahrhunderte, Jahrtausende hindurch festgehalten wurde, selbst als die Technik schon bei weitem vervollkommneter war; man denke an die Schöpfungen vorderasiatischer oder spätrömischer Kunst, wo gehäufte Symbolik, abenteuerlicher Synkretismus die widernatürlichsten, unschönsten Denkmäler hervorbrachte, oder an die byzantinische Kunst, die in conventionellem Zwang (wobei freilich auch noch andere als religiöse Motive thätig waren), vollständig verknöcherte. Aehnliche Erscheinungen bietet uns die griechische Kunst dar. Wenn wir die griechische Plastik in den ersten Jahrhunderten so ziemlich auf derselben Stufe stehen bleiben sehen, wenn wir beobachten, wie langsam anfangs der Fortschritt zu freierer Entwicklung erfolgt, so ist daran nicht zum mindesten Theil die religiöse Satzung Schuld, welche gewisse conventionelle Formen von Geschlecht zu Geschlecht vererbte. Der sog. archaische Stil, von dem uns noch eine beträchtliche Zahl Denkmäler erhalten ist, ist ja ursprünglich eine Entwicklungsstufe

der Kunst; daß aber diese Vorstufe künstlich am Leben erhalten wird, daß es außer dem archaischen auch noch einen sog. archaisirenden Stil giebt und daß in diesem Stil bis in die christliche Zeit hinein gearbeitet wird, daran ist (abgesehen von einer Zeit, wo derartige Denkmäler aus Sucht nach Alterthümelei beliebt waren) vornehmlich die Religion resp. der Cultus Schuld. Wenn ein altes Cultusbild durch Brand oder sonstwie unterging und durch ein neues ersetzt werden sollte, wenn eine auswandernde Colonie die Gottheit der Mutterstadt im Abbilde nach der neuen Heimat mitnehmen wollte, dann wurde das alte Bild auf das getreueste reproducirt, in der vor Jahrhunderten üblichen Art der Technik, nicht wie es der augenblicklichen Stilart oder Technik entsprach. Besonders charakteristisch dafür ist eine Anekdote, welche von dem Bildhauer Onatas (um Ol. 78) Pausanias berichtet (*VIII, 42*). Zu Phigalia in Arkadien befand sich seit alter Zeit ein Holzbild der Demeter Melaina, welches folgende seltsame Gestalt hatte: „die Göttin saß auf einem Stein und hatte weibliche Bildung, mit Ausnahme des Kopfes. Kopf aber und Haare hatte sie von einem Pferde; Bilder von Schlangen und anderem Gethier waren an den Kopf angewachsen. Sie war mit einem Rock bis auf die Fußspitzen herab bekleidet; in der einen Hand hielt sie einen Delphin, in der andern eine Taube. Dieses Bild verbrannte, und die Erneuerung desselben, sowie die ganze Verehrung der Göttin unterblieb so lange, bis bei Mißwachs der Felder die Pythia auf Wiederherstellung drang. Jetzt forderten die Phigalier den Onatas auf, ihnen um jeden Preis ein neues Bild der Göttin zu machen. Damals nun fand dieser Künstler eine Zeichnung oder eine Copie des alten Xoanon; meistens aber, wie man sagt, machte er nach Traumerscheinungen den Phigaliern ein neues Bild." Wie dieses beschaffen war, weiß Pausanias nicht anzugeben, da auch diese Statue zu seiner Zeit nicht mehr vorhanden war; es scheint aber, daß Onatas den alten Typus zum Theil beibehielt, zugleich aber auch den Anforderungen der Kunst seiner Zeit gerecht zu werden bemüht war, und da er dies nicht so ohne weiteres thun durfte, weil der Aberglaube darin eine Verletzung religiöser Satzung erblickt hätte, suchte er diese Veränderung zu rechtfertigen, indem er göttliche Eingebung im Traume vorgab. (Vgl. darüber Brunn, Griech. Künstler I, 91 u. 121 fg.; Welcker, Griech. Götterlehre II, 493 fg.) Nun darf freilich nicht unerwähnt bleiben, daß die Wahrheit dieser Erzählung starken Bedenken unterliegt; Preller (Demeter und Persephone S. 137) hat sie ganz für erfunden erklärt, Welcker a. a. O. und Overbeck (Plastik I², 204 N. 53) die Existenz des alten Bildes

bezweifelt. Am eingehendsten ist die Geschichte kritisirt worden von Petersen, Krit. Beitr. z. ältest. Gesch. d. Gr. Kunst, Ploen 1871, S. 35 ff. (womit zu vgl. desselben Abhandlung *de Cerere Phigalensi atque de Dipoeno et Scyllide disputatio*, Dorpat 1874); derselbe erklärt sie für von Anfang bis zu Ende erdichtet und sucht mit ihr auch die ganze bisherige Annahme vom hieratischen Zwang der Kunst als unbegründet nachzuweisen. Eine eingehende Besprechung seiner sehr umfangreichen Deduction würde uns hier zu weit führen, zumal gerade betreffs der ältesten griechischen Kunst die Meinungen augenblicklich sehr im Fluß sind; doch bleiben meiner Ansicht nach sowohl hinsichtlich der Demeter Melaina noch verschiedene Bedenken der Petersen'schen Meinung gegenüber bestehen, als ich andererseits die Annahme des hieratischen Zwanges noch nicht für beseitigt halten kann. Jedenfalls bleiben auf anderen Gebieten und in der Kunst anderer Völker noch genug Belege dafür übrig, daß die Religion den Künstlern oft hemmende Fesseln anlegte; worüber man freilich auch nicht vergessen darf, daß gerade die Religion wieder es war, welcher die Kunst ihre erste Anregung, der sie ihre dankbarsten Motive verdankte.

Derartige Werke also, wie die Demeter Melaina, oder wie die eine ähnliche Mißgestalt zeigende Diana von Ephesus, können natürlich nicht in Anschlag gebracht werden, wenn man Regeln über die Kunst aufstellen und aus Kunstwerken abstrahiren will; und so weit hat L. Recht, wenn er diese Figuren zurückweist. Aber L. geht damit denn doch etwas zu weit, wenn er sagt: „alles, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient den Namen Kunstwerk nicht" (S. 218,12). Erstens müßte dann eine ganze Zahl der bedeutendsten Werke alter Meister von vorn herein von der Betrachtung ausgeschlossen werden. Sehen wir die Verzeichnisse der uns bekannten Bildwerke der alten Bildhauer durch, wie viele davon haben religiösen Zwecken gedient! Sind diese alle deswegen ausgeschlossen? — Freilich nicht jede in einem Tempel aufgestellte Götterstatue war ein Cultusbild; im Gegentheil, die am meisten verehrten Gnadenbilder waren alte Xoana (Schnitzbilder), Denkmäler längst vergangener Zeiten, bei denen man nicht einmal mehr den Bildhauer kannte oder die man gar dem mythischen Daedalus zuschrieb. Aber sehr vielfach waren doch auch solche alte Holzbilder nicht da und die Werke neuerer Künstler vertraten ihre Stelle; und auf diese sollte man deswegen nicht Rücksicht nehmen, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet hat, weil sie ein bloßes Hilfsmittel der Religion war? Was, muß man wieder fragen, bleibt denn

da übrig? Fast alle alten Künstler arbeiteten auf Bestellung; und wenn Phidias den Zeus oder die Athena fertigt, so ist er dabei auch nicht ganz frei in der Darstellung seines Stoffes, auch er muß sich der von der Religion gegebenen Satzung fügen, muß seinen Göttern die althergebrachten Attribute, den althergebrachten Typus geben; nur die Ausführung, die Gestaltung des Typus ist Werk seiner frei schaffenden Phantasie. Unmöglich kann L. gemeint haben, daß solche Werke nicht zu Beweisen beizubringen seien; er selbst führt ja verschiedene solcher religiösen Zwecken dienender oder aus religiösen Anlässen hervorgegangener Werke bei seinen Argumentationen an. Wenn er aber diese Werke nicht ausschließt, wo liegt dann die Grenze? Wo ist der Punkt, wo der Künstler aufhört, selbstständig zu schaffen, und wo er anfängt, nur der religiösen Satzung zu folgen? wo sein Kunstwerk aufhört ein freies Knnstwerk zu sein?

Zweitens: sehen wir uns unter den erhaltenen Werken um: wer ist da im Stande zu bestimmen: dies Werk darf nicht zum Beweise herangezogen werden, weil es der Künstler „nicht als Künstler, nicht freiwillig" gemacht hat? — Wer kann sich erdreisten zu sagen: diese Statue ist einmal Tempelbild gewesen, hat religiösen Zwecken gedient und ist nach religiösen Satzungen gearbeitet worden, jene aber nicht? — Nur in einigen wenigen, vereinzelten Fällen wird das möglich sein, in der Mehrzahl der Fälle unmöglich, wenn wir auch mit Sicherheit annehmen können, daß die bei weitem überwiegende Mehrzahl der uns erhaltenen Statuen profanen Zwecken diente.

Aber auch wenn wir diese Sonderung vornehmen wollten oder könnten, wenn wir alle religiösen Zwecken dienenden Kunstwerke absondern und nur die profanen in das Bereich der Beurtheilung ziehen, auch da werden wir unter diesen auf eine große Menge stoßen, welche, trotzdem hier der Künstler frei und ohne hieratischen Zwang arbeitete, ganz vollkommen jenen andern entsprechen. Ich habe schon erwähnt, daß man im hieratischen oder archaistischen Stil arbeitete, nicht blos aus religiösen Gründen, sondern vielfach auch, weil es Modesache war. Wie soll man sich nun da verhalten? Dies archaistische Kunstwerk soll nicht zur Beurtheilung hinzugezogen werden, weil der Künstler gezwungen war, es in diesem Stil zu bilden; jenes andere, ebenfalls archaisirende soll aber herangezogen werden dürfen, weil hier kein solcher Zwang vorlag, weil es der Künstler — nehmen wir an, aus eigener Liebhaberei, oder nehmen wir an, auf den Wunsch eines alterthümelnden Bestellers — so gearbeitet hat? — Der Widerspruch liegt offen zu Tage.

Wie sollen wir uns nun in diesem Dilemma verhalten? Sollen



wir mit L. eine ganze Reihe von Kunstwerken ausschließen, oder sollen wir alle in das Bereich der Betrachtung ziehen? — Wenn es sich um archäologische Fragen handelt (und das sind ja die von L. in diesem Abschnitt behandelten), dann verfährt der Archäologe von heute noch gerade so, wie der „Antiquar," von dem L. spricht. Alles in der That, woran sich die Kunst zeigt, darf bei archäologischen Fragen in das Bereich der Forschung gezogen werden, alles ohne Ausnahme. Aber — und das ist im Grunde dasselbe, was L. dabei begehrte und was damals noch keinem Archäologen (ich nehme Winckelmann aus) zu thun einfiel: man muß bei jedem Kunstwerke, ehe man es zum Beweise heranzieht oder Folgerungen und Schlüsse daraus macht, fragen: welcher Zeit verdankt es seine Entstehung, welche Umstände scheinen dabei mitgewirkt zu haben, welcher Klasse von Denkmälern gehört es überhaupt an? — Und erst, wenn man sich darüber klar geworden, erst dann kann man mit dem Kunstwerk je nach der Stellung und Bedeutung, welche ihm durch die Beantwortung der Fragen gegeben worden ist, operiren. Das ist einer der Hauptunterschiede der heutigen Archäologie von der damaligen, daß der „Antiquar" aus L's. Zeit durcheinander und ohne Wahl etruskische Urnen, römische Sarkophage, griechische Vasenbilder, Münzen, Gemmen u. s. w. citirte und zu seinen Argumentationen benutzte. Daß dies nicht angehe, das fühlte L. mit seinem gewöhnlichen Scharfblick vollständig heraus, und darum weist er wiederholt darauf hin, daß der „Kenner" gar manchen Beleg, welchen ihm der „Antiquar" vorwiese, zurückweisen müßte; nur durfte die Theorie nicht so einseitig für die Religion allein und nicht in so krasser Weise aufgestellt werden, wie L. das gethan hat.

S. 217, 7. „*überladete.*" Vgl. Weigand, Wörterb. I², 893.

S. 217,10—218, 6. „*Bacchus stand — verunreiniget war.*" Daß Bacchus überhaupt auch gehörnt dargestellt worden sei, leugnet L. nicht und kann es auch nicht leugnen; es ist das, abgesehen von den Denkmälern, auch literarisch bezeugt durch Athen. *XI, 476 A*, welcher die Darstellung des Dionysos mit Hörnern, *κερατοφυής*, daher ableitet, daß man in alter Zeit aus Hörnern getrunken habe, während wohl nicht daran zu zweifeln ist, daß diese eigenthümliche Bildung nur symbolisch ist für den Stier selbst. Der Stier, der wegen seines wilden und stürmischen Wesens sowie wegen seiner bedeutenden Zeugungskraft auch mit Poseidon und den Flußgöttern in Verbindung steht, war beim Dionysos nicht nur ein gewöhnliches Opfer, sondern Dionysos selbst wurde, namentlich bei den mystischen Culten, nicht selten als Stier oder in stierartiger Bildung gedacht, als *ταυρόμορφος*,

βουγενής, und demgemäß wurde er nicht nur andeutungsweise mit Stierhörnern oder mit einer Stierhaut als Bekleidung dargestellt, sondern auch direkt als Stier selbst. Es ist aber keineswegs richtig, wenn Lessing meint, daß Bacchus „in allen seinen Tempeln" mit Hörnern dargestellt war; es war das nur eine besondere Art seines Typus, welche, wie gesagt, namentlich mit mystischen Diensten zusammenhing. L. meint nun, nur Tempelbilder des Bacchus seien mit Hörnern dargestellt gewesen, der freie Künstler habe die Hörner weggelassen. Wenn keine Statue eines Bacchus mehr da sei (denn eine dafür erklärte will er lieber zu einem Faun machen), so komme das wohl daher, daß in den ersten Jahrhunderten des Christenthums gerade die Tempelstatuen fast alle dem frommen Fanatismus zum Opfer gefallen wären.

Durchmustern wir, um diese Ansicht beurtheilen zu können, die noch erhaltenen Darstellungen des gehörnten Bacchus. Eine solche hat L. bereits im vorigen Abschn. (212,17) angeführt, wo wir darüber gesprochen haben. — In anderer, weniger ostensibler Weise sind die Hörner sichtbar an einer capitolinischen Büste, abgeb. bei Winckelmann, *Monum ined. No. 55,* Müller-Wieseler II, 33, 375. Der außerordentlich schöne Kopf ist mit Stirnbinde und Epheukranz geschmückt; unter den Haaren am Vorderkopf sind die Hörner versteckt. Da man diese früher übersah und die Bildung der Gesichtszüge etwas Weibliches hat, wurde diese Büste erst Leukothea oder Ariadne genannt, bis Meyer in den Propyläen II, 1, 63 (auch zu Winckelmann IV, 233 Eisel., und Gesch. der Kunst I, 301. II, 243 Anm. 314) die richtige Deutung gab. — Sehr verschieden im Ausdruck ist eine Marmor-Herme des Museo Pio-Clementino, *Tom. VI, tav. 6 No. 1.* Hirt a. a. O. Taf. X, 3, S. 79. Müller-Wieseler II, 33, 576: „Wie bei einem Faun liegen hier die Haare etwas struppig um die Stirn; die Augen sind gekniffen, die Oberlippe in die Höhe gezogen. So schön die Gesichtsbildung sonst auch ist, würde man den Kopf doch, dem Ausdruck nach, für den eines Satyrs halten, wenn er spitze Ohren hätte; da dies aber nicht der Fall, müssen wir ihn als Bacchus erklären. Die Hörner sprossen nicht an der Stirn, sondern zwischen den Haaren hervor, auch läuft das bacchische Diadem nicht über die Stirn, sondern gürtet den Kopf hinter den Hörnern, und die breiten flatternden Enden hängen über die Achseln herab." — Eine ganz ähnliche Herme der Villa Albani erwähnt Hirt, Bilderb. S. 79: „die Stelle der Hörner aber, welche, wie es scheint, ursprünglich von einer andern Materie und eingesetzt waren, hat man jetzt angefüllt und mit Haarlocken ergänzt." Der Kopf



trägt die falsche Bezeichnung Korinna. Andere Darstellungen des gehörnten Bacchus fand ich im Museo Chiaramonti des Vaticans unter No. 144, und im Lateran unter No. 236.

Außerdem erscheint Dionysos gehörnt auf einem Vasenbilde (Gerhard, Ant. Bildw. T. 59. Müller-Wieseler II, 36, 425), obgleich da die Hörner nicht von allen Herausgebern erkannt werden, und auf einer kleinasiatischen Münze (Gerhard a. a. O. Taf. 311, 20. Müller-Wieseler II, 33, 377), wo man ebenfalls nicht sicher darüber ist. Deutlich hingegen haben wir den bärtigen, stierhörnigen Dionysos auf einer boeotischen Münze, Müller-Wieseler a. a. O. 378; während eine ebenfalls bei Müller-Wieseler 379 abgebildete Gemme, welche einen bärtigen Kopf mit Stierhörnern und hochsitzenden Stierohren zeigt, wohl kaum den Dionysos darstellt; die Wildheit im Gesicht, der struppige Bart sprechen eher für ein satyrhaftes Wesen.

Was folgt nun aus diesen Beispielen? — Sollen wir annehmen, daß jene Marmorbüsten oder Hermen (von den übrigen Denkmälern sehe ich ab, da Lessing diese Denkmälerclassen in der Anm. auf S. 220 ausdrücklich ausnimmt) alle gottesdienstliche Zwecke gehabt haben, „Spuren gottesdienstlicher Verabredung zeigen" (S. 218,13)? Das wäre gewaltsam und durch nichts gerechtfertigt. Dann bleibt uns aber nichts übrig, als zuzugeben, daß die alten Künstler auch freiwillig den Bacchus mit Stierhörnern dargestellt haben, obgleich, wie Lessing sagt, „natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt sind und nur Wesen zieren, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Mensch und Thier ertheilte" (217,31). Das ist im allgemeinen richtig; wenn wir an Pane, Satyrn, Kentauren u. s. w. denken, wo die Vermischung von Mensch- und Thiergestalt am deutlichsten hervortritt, so haben wir da auch Wesen von solcher Mittelstellung; andrerseits finden wir aber auch den mit Widderhörnern versehenen Zeus Ammon auf Denkmälern sehr häufig; und um auch der neuern Kunst ein Beispiel zu entnehmen, erinnere ich an den berühmten Moses des Michel Angelo, aus dessen Stirn ebenfalls zwei kleine Hörner hervorsprießen. — Wie läßt sich dies nun mit den künstlerischen Gesetzen vereinigen? — Ich glaube, daß wir L's. Tendenz am besten fassen und ihr dann auch vollkommen beistimmen können, wenn wir sagen: wenn Künstler eine derartige Entstellung der menschlichen Natur, wie die oben angeführten, gewählt haben, so haben sie das nicht aus künstlerischen Gründen gethan, sondern aus religiösen; nicht immer aus religiösem Zwang, denn es stand ihnen ja oft frei, einen andern Typus zu wählen, sondern weil sie versuchen wollten, auch einen an und für sich unkünstlerischen Ge-

danken möglichst künstlerisch zu gestalten und den Beschauer durch die Schönheit ihrer Ausführung die Verletzung des künstlerischen Princips vergessen zu lassen.

S. 217,11. „*Hypsipyle*", Tochter des Königs Thoas zu Lemnos. Als die Weiber auf Lemnos, auf Veranlassung der ihnen zürnenden Aphrodite, von ihren Männern verlassen wurden und den Beschluß faßten, alle Männer auf der Insel umzubringen, sollte Hypsipyle der Verabredung gemäß ihren Vater tödten; sie rettete ihn aber, und zwar in der oben angegebenen Verkleidung.

S. 218,13. „*gottesdienstlicher Verabredungen.*" Vgl. oben zu S. 205,14. Wir würden dafür „Bestimmungen, Tendenzen" sagen.

S. 219, 8. „*mit der ersten mit der besten Figur*", wofür wir heut „mit der ersten besten" sagen, welche Form auch im vor. Jahrh. die gewöhnlichere war. Lessing aber bedient sich durchweg der Form „der erste der beste", während sich die andere, wie Lehmann S. 237 bemerkt, nur einmal bei ihm findet, im Nathan IV, 7, Werke II, 325 (320): „nur muß der erste beste sie mir nicht entreißen wollen." Beispiele für „der erste der beste," mit oder ohne vorgesetzte Präpositionen, s. bei Lehmann a. a. O.

S. 221, 6. „*Eine seltsame Folge.*" „Folge" wird in unserer klassischen Literatur noch sehr häufig gebraucht, wo wir entweder „Schlußfolge" oder „Folgerung" (resp. Consequenz) sagen. So Lessing X, 51 (54). Vgl. Grimm III, 1873 fg.

S. 221, 6—11. „*dem die Dichter — erzehlen.*" Die römische Mythologie kennt zwei Genealogien der Vesta oder streng genommen zweier den gleichen Namen führenden Göttinnen: die ältere, die Gattin des Coelus oder Janus, die Mutter des Saturnus, heißt ***Vesta maior*** oder ***cana***, Virg. *Aen. V, 744. IX, 259*; die junge, ***Vesta minor***, ist die Tochter des Saturnus und der Ops oder Rhea, Ov. *Fast. VI, 285.* Die hier berührte Sage erzählt Ov. *Fast. VI, 321—344.* Darnach hatte Kybele einst die Götter zum Feste geladen. Auch Vesta war erschienen und ruhte nach dem Feste behaglich im Grase. Da schlich Priapus, auf der Jagd nach Nymphen und gefälligeren Göttinnen, heran und erblickte die Vesta, ohne sie zu erkennen. Schon ist er der Göttin nahe, die Gefahr für ihre Ehre groß, da schreit der in der Nähe weidende Esel des Silenus, die Göttin erwacht und ist gerettet. Daher opfere man in Lampsacus dem Priapus einen Esel; am Feste der Vesta aber haben die Mühlenesel Rasttag und werden bekränzt.

S. 221,20—24. „*Numa wollte — daraus verbannte.*" Im Innern des Tempels war allerdings kein Bildniß; im Vestibulum des Tempels



hingegen stand allerdings eine Statue der Vesta, und vor dieser Bildsäule wurde i. J. 82 v. Chr. der berühmte Rechtsgelehrte Qu. Mucius Scävola von den Marianern niedergehauen, wie Liv. *Epit. libr. LXXXVI* und Cic. *Nat. Deor. III*, *32* berichten.

S. 222, 9—223, 9. „*Aber hatten*" — bis zu Ende des Abschn. In ältester Zeit hat es wohl allerdings keine Bildnisse der Hestia gegeben und das Herdfeuer hat ihre Stelle ersetzt. Aber mit der Zeit fing man an, auch diese mächtige Göttin unter der Gestalt einer würdigen Matrone sich zu vergegenwärtigen; außer den von Lessing angeführten Statuen werden erwähnt eine Hestia zu Olympia, eine andere zu Paros, welche von Tiberius nach Rom gebracht und im Tempel der Concordia aufgestellt wurde. (Pausan. *V*, *26*, *2*. Dio Cass. *LV*, *9*). Aber die erhaltenen Kunstdarstellungen sind sehr selten und ihr Typus durchaus nicht feststehend; namentlich in der griechischen Kunst vermögen wir einen solchen nicht zu erkennen. Nur so viel wissen wir, daß Hestia entweder sitzend oder ruhig dastehend abgebildet wurde, da ihr ganzes Wesen Ruhe und Stetigkeit war. In den Gruppen der zwölf Götter oder in ähnlichen Götterversammlungen sehen wir sie ebenfalls bald stehen, bald sitzen, mit einem Scepter in der Hand oder einer Opferschale. Wenn uns aber hier durch ihre Umgebung die Deutung erleichtert wird, ist dieselbe bei Einzelfiguren sehr erschwert. Eine einzige Statue wird mit ziemlicher Sicherheit als Hestia gedeutet (obgleich auch hier Conze, Heroen und Göttergestalten S. 25 meint: „ganz ohne Erweis der Richtigkeit"), die sog. Vesta Giustiniani, jetzt im Besitz des Fürsten Torlonia, abgeb. Müller-Wieseler II, 30, 338[a] u. s. ö. Die ganze Gestalt ist durch ein einfaches, in langen, parallelen Falten bis zu den Füßen herabfallendes und diese ganz verdeckendes Gewand gehüllt; auch über die Brust fällt glatt und ruhig ein Tuch herab; ein Schleier bedeckt den Hinterkopf und die Schultern. Die Züge des Gesichts sind ernst, fast streng: die ungescheitelten Haare fallen schmucklos tief in die Stirn hinein. Während sie die rechte Hand in die Seite stemmt, deutet sie mit der linken nach oben, „nach dem Himmel, dessen Allgegenwart im heiligen Feuer des Herdes sie selbst bedeutete" (Preller, Gr. Mythol. I[3], 349), worin andere eine Hindeutung auf die lodernde Flamme sehen wollten, während die Geberde wohl nur die ernsthafter Mahnung sein soll. Beachtenswerth ist, daß diese Statue wegen ihrer fast hermenartigen Bildung (die untere Hälfte mit den steifen Gewandfalten gleicht beinah einer cannelirten Säule) für ein Cultusbild aus einem griechischen Tempel oder Prytaneum gehalten wird (Braun, Kunstmyth. Taf. 33), ja daß

Welcker sie sogar für dieselbe hielt, welche Tiberius den Pariern wegnahm (Arch. Ztg. f. 1855, S. 155). Ueber den römischen Typus der Vesta, den wir vornehmlich aus Münzen der Kaiserzeit kennen, vgl. Conze a. a. O. Zu einem ganz festen Typus ist aber auch die römische Kunst nicht gelangt; charakteristisch bleibt nur der Schleier, während Stellung und Attribute sehr wechseln.

Mit der am Schluß erwähnten Stelle des Codinus, eines byzantinischen Gelehrten aus dem 15. Jahrh., ist nicht viel anzufangen; es liegt wohl eine Identificirung der Hestia mit der Ge oder Rhea vor, und überhaupt ist auf diese späte Notiz weiter kein Gewicht zu legen.

Anmerkungen. S. 217,27. Lessing bezieht sich hiermit auf die 212, 2 mitgetheilte Vermuthung von Spence, daß die Hörner wegen ihrer Kleinheit häufig an Kunstwerken unter Trauben und Epheublättern sich versteckt haben mögen. Daß Lessing aber hier im Unrecht ist, daß die Hörner in der That klein gebildet wurden und daß sie oft, wenigstens unter den Haaren, kaum bemerkbar sein konnten, haben die oben angeführten Denkmäler genügend gezeigt; auch darf man aus dem Wort *tumere* nicht auf besondere Größe schließen.

S. 219 Anm. c. Lessing führt hier seine S. 159,18 ausgesprochene Behauptung, daß die Alten keine Furien gebildet hätten, näher aus. Hier schränkt er dies dahin ein, daß Tempelfiguren und Werke der Bildersprache, wie Gemmen und Münzen, auszunehmen seien. Ein griechisches Vasenbild (das er nach damaligem Gebrauch „hetrurisch" nennt, da man die Vasen des strengeren Stiles für Werke etruskischer Künstler hielt), bestärkte ihn nur in seiner Ansicht. — Seit Lessing sind nun eine sehr große Zahl von Denkmälern aller Art bekannt geworden, auf denen Erinyen dargestellt sind, namentlich Vasenbilder und Sarcophagreliefs: aber alle beweisen, daß Lessing Recht hatte, wenn er behauptete, daß die Alten nie Furien, wohl aber idealisirte Eumeniden gebildet hätten. Die gorgoähnlichen Grauengestalten der Tragödie, namentlich der aeschyleischen Bühne, sind der bildenden Kunst fremd geblieben. Auf den Vasenbildern erscheinen sie in der Regel als die schnellen Jägerinnen, mit kurzen Gewändern und Kothurn, bald geflügelt, bald ungeflügelt, meist mit Schlangen in den Händen, mit welchen sie die Verfolgten bedrohen, auch wohl eine Schlange als Gürtel oder um die Arme geringelt; als Attribute finden sich häufig Fackel und Schwert. Die Gesichtsbildung ist in der Regel edel, durchaus nicht grauenhaft, wie sie in den Eumeniden des Aeschylos geschildert werden, auch nicht er-



innernd an die grasse Art, wie die ältere Kunst das Gorgonenhaupt bildete, dessen Umwandlung zu einem Typus der wunderbarsten Schönheit übrigens auch noch einen weiteren Beleg für die Richtigkeit der L.'schen Behauptung geben kann. Höchstens hier und da findet sich eine Andeutung ihres schrecklichen Berufes, indem auf einigen Vasengemälden Erinyen mit schwarzer Hautfarbe und schwarzen Kleidern erscheinen; auch das Profil erhält manchmal etwas gemeines, indem ihnen bisweilen eine etwas krumme Nase anstatt der edeln griechischen gegeben wird. — Darstellungen von Erinyen aus älterer Epoche sind nicht erhalten; man darf wohl nicht zweifeln, daß die ältere Kunst ihnen ein schrecklicheres Aussehen gegeben haben wird, da diese vor häßlichen Bildungen nicht zurückschreckte, aber eine sich entwickelnde Kunst darf nicht als Maßstab für Kunstprincipien genommen werden, die man nur von der vollendeten abstrahiren kann. Vgl. Böttiger, Die Furienmaske. Weimar 1801 und Kl. Schr. I, 189. Rosenberg, Die Erinyen, Berlin 1874. Noch ist hier darauf hinzuweisen, daß diese Anmerkung Lessings zu einer lebhaften Fehde mit Klotz Veranlassung gab. Klotz widersprach in seinem Buche „Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine," Altenb. 1768 S. 203 Lessings Behauptung, die alten Künstler hätten keine Furien gebildet; ebenso hatte Riedel in seiner Theorie d. sch. Künste u. Wissensch. S. 136 dieselbe angezweifelt. Gegen beide wendete sich Lessing im 6.—8. der antiquarischen Briefe und führte den ganz unbestreitbaren Nachweis, daß die von seinen Gegnern angeführten Beispiele seinen Satz vielmehr bestärkten, als daß sie ihn im geringsten zweifelhaft machten.

S. 219,18 fg. „*als welche von Stein — waren.*" Das Relativpronomen wird bei unsern klassischen Schriftstellern oft (besonders häufig bei Goethe) mit dem hervorhebenden als verbunden, wie im Lat. *quippe* mit *qui*; der Sinn wird dabei meist causal: „da dieselben von Stein waren." Vgl. z. B. S. 274, 2: „als welcher sich an den bloßen Figuren ergetzet;" S. 280,28 u. s.

S. 219,21. „*Abraxas.*" So nennt man geschnittene Steine aus dem zweiten und den folgenden Jahrhunderten n. Chr., welche allerlei Figuren mystischer Art (vielfach auch ägyptische Göttertypen) nebst der Inschrift *ΑΒΡΑΞΑΣ* zeigen. Letzteres Wort soll, nach der Erklärung altchristlicher Schriftsteller, eine von den Gnostikern eingeführte Bezeichnung Gottes sein (als des Urhebers der 365 Himmel, da die Buchstaben des Wortes, als Zahlen genommen, zusammen 365 ergeben), was aber eben so unsicher ist, wie die versuchte Herleitung des Wortes aus dem Hebräischen oder Aegyptischen. Vgl.

Pauly, Realencycl. I², 18 fg., wo auch die Literatur über diese Gemmen angegeben ist.

S. 219,30—33. *„Denn so wenig — zu haben."* Doch ist zu bemerken, daß gerade die etrurischen Künstler sonst die Darstellung des Schrecklichen, Grausigen lieben. Ihre Todesdämonen, wie man sie auf Aschenurnen und Wandgemälden findet, sind den Teufelsfiguren der christlichen Kunst nicht sehr fernstehend.

S. 220,20. *„Lyrba"* ist ein Städtchen Pisidiens in der Nähe von Termessos. *„Mastaura"* (L. schreibt fälschlich Massaura) eine Stadt Lydiens an der Grenze von Karien, zwischen Tralles und Tripolis (in Phrygien); noch jetzt Mastaura-Kalesi genannt.

S. 223,28. In der Schrift des Plutarch *de facie in orbe lunae* findet sich der Ausdruck τυμπανοειδής zwar nicht, es wird aber in dieser Schrift von dem Unterredner Lamprias eine kosmologische Ansicht entwickelt, die darauf hinausläuft, daß er der Erde die Gestalt eines Tympanon zuschreibt.

## X.

S. 224,6 fg. *„denen sie — Verbindlichkeit haben."* Wir construiren heut „Verbindlichkeit haben" meist mit gegen, anstatt mit dem Dativ. Vgl. auch Forster, Briefwechsel (Leipz. 1829) II, 84: „Ich habe den Stolbergen wirklich wesentliche Verbindlichkeit."

S. 224,21. *„den Radius in der Hand,"* von Gosche S. 119 erklärt: „in dem nicht sehr gewöhnlichen Sinne von Maßstab," doch ist *radius* strenger genommen der spitze Stab oder Ruthe, womit die Mathematiker, Astronomen u. s. w. ihre Figuren in dem Sand resp. dem Glasstaub, womit sie den Zeichentisch bestreuten, entwarfen; vgl. Cic. *Tusc. V, 23, 64*: *Archimedem — a pulvere et radio excitabo.* Virg. *Ecl. III, 40.* Mit diesem Radius in der Hand erscheint Urania auf antiken Denkmälern, neben der Himmelskugel oder dieselbe in der Hand, sehr häufig; vgl. Müller-Wieseler II, 58, 740.

S. 224,21—25. *„Wäre es nicht — erfunden haben?"* Wenn L. hier sein Gleichniß von der Geberdensprache der Haremswächter, anstatt wie wir heut als näher liegend erwarten würden, von der der Taubstummen entlehnte, so kommt das daher, daß zu jener Zeit, namentlich in Deutschland (wie auch heute noch) der Taubstummen-Unterricht auf Ausbildung der sog. Laut- oder Lippensprache ausging, während die Zeichen- und Geberdensprache als Mittel des

geistigen Verkehrs für die Taubstummen erst gerade um jene Zeit durch den bekannten Abbé de l'Epée eingeführt wurde.

S. 224,24. „*Seraglio,*" oder Serraglio, wie die Ausg. schreiben, die ital. Form für Serail, ist unrichtig (das Wort heißt persisch Seraï) und beruht auf einer Verwechslung zwischen Serail, d. i. Palast, und Harem, der verschlossenen (*serraglio* eigentl. der Verschluß) Frauenwohnung. Letztere hat L. hier natürlich gemeint.

S. 225,12—227, 7. „*Wenn der Dichter*" — bis zu Ende des Abschnitts. Welche Rolle die Allegorie in Poesie und Kunst vor Lessing gespielt hat, darauf ist in der Einl. S. 13 ff. hingewiesen worden. Wie Lessing der beschreibenden Poesie den Todesstoß versetzt, so hat er auch die „Allegoristerei," wenigstens aus der Poesie, vertrieben. Lessing verlangt zwar nirgends, daß die Dichter sich gar keiner Allegorie mehr bedienen sollen, aber er weist deutlich darauf hin, daß sie darin Maß halten und vor allen Dingen nicht ihre allegorischen Figuren malerisch ausstaffiren sollen. Auch gegen die Allegorie in der Kunst erklärt sich Lessing nicht ausdrücklich, aber daß er sie nicht billigte, das geht daraus hervor, was er von den Sinnbildern sagt: „die Noth habe sie erfunden" (225,25). Bei Nothbehelfen kann von Schönheit, von künstlerischem Princip keine Rede mehr sein. Die Allegorie wird darum immer nur untergeordnete Aufgabe der Kunst bleiben, der großen Menge unverständlich, den Beschauer kalt lassend, weil sie nicht an sein Gemüth, sondern an seinen Verstand appellirt. Da war das Mittel der mittelalterlichen Künstler, ihre Allegorien dem Beschauer deutlich zu machen, jedenfalls besser als jene allegorischen Sinnbilder, auch ehrlicher: sie schrieben die Bedeutung der Figur einfach daneben, wie es die griechischen Vasenmaler oft thun, wenn sie Personificationen persönlicher Affekte darstellen. Damit bekannten sie doch offen ihr Unvermögen, die dargestellten Abstracta an und für sich verständlich zu machen; aber wer erkennt in unsern an statuarischen Werken so beliebten Figuren die Weisheit, die Gerechtigkeit, Stärke u. s. w.?

Anmerkungen. S. 227 Anm. e. Mit Recht bezeichnet Lessing das Gedicht als frostig. Zwar wurde Sanadon wegen seines von Lessing angeführten Urtheils über die Ode von Klotz (*Vindic. Horat. p. 154*) verhöhnt, der sogar die *ahena manus*, den *severus uncus* für „*divina*" erklärte; aber wir werden dem feinfühligen Lessing ihm gegenüber Recht geben, wie das auch Herder (Abschn. XII S. 142 ff.) thut. Indessen ist möglich, was freilich für Horaz nur eine Entschuldigung, keine Rechtfertigung wäre, daß Horaz in den bezeichneten Versen auf ein Gemälde angespielt hat, wie Herder

vermuthet. Schon Lambinus sprach die Vermuthung aus, daß Horaz vielleicht ein im Tempel der Fortuna zu Antium befindliches Gemälde im Sinne gehabt habe, denn an diese Göttin ist die Ode gerichtet. Die Vermuthung ist so unwahrscheinlich nicht. Andere haben vermuthet, daß er eine feierliche Procession im Auge hatte, in welcher die Statuen der Necessitas, Fortuna, Spes und Fides getragen wurden, in eben der Reihenfolge, welche Horaz beobachtet; denn letztere beiden Gottheiten werden gleich in der nächsten Strophe (228,24 fg.) erwähnt. Spence findet in diesen Versen, daß die Treue „dünnbekleidet" sei, was Lessing richtig zurückweist; hingegen hat Spence Recht, wie Herder bemerkt, wenn er sie eine malerische Figur nennt, wie der Zusatz *albo velata panno* anzeigt. Der Schol. erklärt dies zwar aus der alten Gewohnheit, daß die Priester der Fides ihr Opfer mit weiß verhülltem Haupte brachten; noch einfacher aber ist es, anzunehmen, daß in dem betreffenden Gemälde Spes und Fides in der That als Begleiterinnen der Fortuna erschienen und daß die Fides weiß gekleidet war; denn Weiß galt auch den Alten als die Farbe des Lichts und der lautern Treue.

## XI.

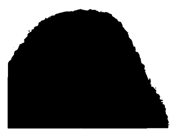
S. 228, 1. „*Der Graf Caylus.*" Vgl. über ihn die Einl. S. 49 f. und das Register.

S. 230, 8. „*Schildereyen*" für „Gemälde"; jetzt ungebräuchlich (heut noch niederländisch *schilderije*; vgl. Weigand II, 574). Vgl. auch Emilia Galotti I, 4, Werke II, 120 (116), dort für ein Portrait gebraucht.

S. 231,27—232, 3. „*Es giebt sogar Fälle — willkührlicher Zeichen.*" Hierzu bemerkt Sturz a. a. O. (s. oben S. 511): „Es dürfte wohl nie einem Künstler gelingen, eine Landschaft im eigentlichen Verstande nach dem Thomson zu malen, eben so wenig als eine Pflanze nach dem Linné oder ein Thier nach der Beschreibung des Buffon's. Die Schilderung des Dichters kann seiner Einbildungskraft wohl zum Leitfaden dienen, sie kann ihn reicher zusammensetzen lehren; aber er malt demohngeachtet mit dem Thomson in der Hand nichts, als was er wirklich gesehen hat: Gärten in Italien und Wüsten in der Tartarei".

S. 231,30. „*eines Thomsons.*" Vgl. die Einleitung S. 20.

S. 232, 4—29. „*So natürlich aber — an sich selbst.*" Hierzu bemerkt Sturz a. a. O.: „Ich nenne es nicht allein weise Enthaltsam-



keit, sondern das erste Gesetz des Künstlers, dem Verdienst der Erfindung zu entsagen und bekannte, sehr bekannte Vorwürfe zu wählen. Er sei der Erfinder der glücklichsten Fabel, die unter der Feder des Dichters ein vortreffliches Trauerspiel geworden wäre, er wähle den rührendsten Augenblick: wer kann es errathen, was er will? welches Vater, Mutter oder Tochter ist, und warum sie leiden? Der Zuschauer ist in dem Fall eines Fremden, welchen man in dem Augenblick, da Oedipus sich auf der Erde windet, vor die Bühne brächte und so wieder wegführte. Die Gemäldenfolge des Hogarth erweitert die Grenzen der Kunst; aber welche Erklärungen sind dem ohngeachtet nicht nöthig? Die dichterische Erfindung des Malers ist also freilich nichts weiter als die Weisheit in der Wahl des Augenblicks, die Anordnung und der Ausdruck."

S. 232,14—20. „*Das ist — den Ausdruck.*" Hagedorn, den Lessing citirt, entlehnte diese Eintheilung von Dubos, *Reflexions critiques p. 262 sq.* Vgl. Leysaht, *Dubos et Lessing p. 23.*

S. 233, 1—234,16. „*In der That — was es seyn soll.*" Wenn man auch Lessing in den Hauptsachen Recht geben muß, so bleibt es doch ein unbestreitbares Verdienst des Grafen Caylus, die Künstler auf den Homer und überhaupt auf die griechischen Dichter hingewiesen zu haben. Seit die moderne Kunst mythologische Motive benutzte, war die Hauptquelle der Künstler, wie Lessing andeutet, Ovid mit seiner Fülle von Mythen; und noch im vorigen Jahrh., wo das Studium des Griechischen ja überhaupt sehr darniederlag, war es so geblieben. Aber was zu L's. Zeit noch passend sein mochte, konnte bald nachher nicht mehr Geltung haben; durch das damals allgemeiner werdende Studium der griechischen Sprache wurde auch Homer bekannter; vor allem nicht zu vergessen der Vossischen Uebersetzung, welche auch den nicht des Griechischen Kundigen den Zugang zu den größten Schöpfungen epischer Dichtung eröffnete. Die Folgen davon blieben denn auch nicht aus, schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts finden wir homerische Stoffe gern von Künstlern benutzt; so illustrirt Flaxman, angeregt durch die Schönheit der Conturen auf griechischen Vasen, den Homer im antiken Stil, wenn auch freilich nach Tischbein'scher Manier verschönert; so malt Carstens seine von echt homerischem Geiste eingegebenen Compositionen aus der griechischen Sage. Heute liegen die Verhältnisse also anders: ein Künstler, welcher eine homerische Scene malt, kann beim gebildeten Publikum auf volles Verständniß rechnen. Aber nicht Unrecht hat Lessing, wenn er sagt, daß, wenn Caylus' Mahnung von Erfolg wäre, über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig

wäre, der die alten Vorwürfe wieder in's Gedächtniß brächte (234, 8 ff.). Wie sehr das der Fall ist, kann uns eine Wanderung durch eine Gemäldegalerie zeigen: eine große Zahl mythologischer Bilder, namentlich italienischer Schule, sind dem heutigen Publikum unverständlich, weil der ablegene Mythus heute nicht mehr so bekannt ist, wie damals.

Es klingt vielleicht etwas zu nachsichtig dem Publikum gegenüber, wenn Lessing sagt, man solle vom Publikum nicht verlangen, daß es so gelehrt sein solle, als der Kenner aus seinen Büchern, man solle das Publikum in seinem Gleise lassen und ihm sein Vergnügen nicht sauer machen (234,13): aber Recht hat er. Es kommt unendlich viel auf den Erfolg eines Werkes an, daß uns sein Motiv alsbald klar und verständlich vor Augen liegt. Wenn man erst lange über die Bedeutung nachdenken soll, wenn man sich dazu erst die ganze Geschichte oder Handlung erzählen lassen soll, so geht ein guter Theil des Interesses schon darüber verloren. Wir beobachten das selbst so vielfach an Historienbildern, die uns beliebige wenig bedeutende oder unbekannte Momente vorführen; wir merken es an den hier und da beliebten Darstellungen aus der altnordischen Sage, die man gern an Stelle der griechischen Götterwelt setzen möchte, die aber theils zu wenig künstlerische Motive bietet, theils, bis jetzt wenigstens, dem Publikum noch zu wenig in Fleisch und Blut übergegangen ist. Denn Apoll und Artemis kennt jeder, wie viele aber wissen etwas von den Figuren der Edda? — Ehe man also den Künstlern mit Vorschlägen zu neuen Motiven kommt, muß man erst dafür sorgen, daß die Motive selbst dem großen Publikum bekannt und geläufig werden; wie denn die Mahnung des Grafen Caylus vollständig vergeblich und resultatlos geblieben wäre, wenn nicht Homer selbst seit jener Zeit bekannt geworden wäre. Aehnlich verhält es sich mit der Poesie (233, 1 ff.), obgleich dem Dichter natürlich ein bei weitem größerer Spielraum dabei vergönnt ist, da ihm andere Mittel zu Gebote stehen, den Hörer auch in ein ihm fremdes Gebiet einzuführen, als dem Künstler. Vgl. Vischer, Aesthetik III, 1167: „der bildende Künstler ist durch die Stummheit seiner Kunst gehalten, bekannte und geläufige, im Wesentlichen schon erfundene Gegenstände vorzuziehen; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantasie schon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeschränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt, denn da er sie mit Worten exponirt, so braucht er keine Bekanntschaft vorauszusetzen."

S. 233,23. „*befödert*." Wie neben fordern die Form fodern



üblich ist und sich bis auf unsere Zeit (obgleich mehr dichterisch) erhalten hat, so kennt das 16.—18. Jahrh. neben fördern auch die (falsche) Form födern; so bei Logau, s. Lessing Werke V, 197 (222): „eigner Fleiß und fremde Hülfe födern einen Mann;" und bei Lessing selbst im Nathan I, 1, Werke II, 191 (183): „kein Geschäft, das merklich födert." Vgl. VIII, 470 (453). Siehe Grimm III, 1868. Sanders I, 478. So befödern bei Lohenstein, Bodmer, nach Grimm I, 1267. Vgl. auch Weigand I, 483.

S. 234,17—235, 5. „*Protogenes*" — bis zu Ende des Abschnittes. Dies Beispiel ist keineswegs passend. Erstens sind die Worte des Plinius wohl anders zu fassen, als Lessing sie übersetzt. Nach Lessings Uebersetzung würde ein Tadel des Plinius darin liegen; die ziemlich eingehende Stelle aber, welche vom Protogenes handelt, zeigt, daß Plinius, wie auch andere alte Schriftsteller, den Protogenes zu den bedeutendsten und auch Jahrhunderte später noch sehr berühmten Künstlern rechnete. Protogenes war ein Zeitgenosse des Apelles und mit diesem befreundet; er war aber im Beginn seiner Laufbahn außerordentlich arm, soll sogar bis zu seinem fünfzigsten Jahre Schiffsmaler gewesen sein. Erst spät, heißt es, habe er sich entschlossen, Gemälde anzufertigen, weil er aber darin ungemein penibel war und sehr langsam malte, wie es scheint, mit holländischer Sorgfalt, war er nicht sehr fruchtbar. Aber die Wahl seiner Stoffe kann man ihm durchaus nicht vorwerfen. Wenn er den Rath des Aristoteles, die Thaten des Alexanders zu malen, nicht befolgte, so konnten ihn die verschiedensten Dinge davon abhalten; er fühlte sich vielleicht nicht dazu geneigt, als freier Mann und Bürger eines freien Staats sich den despotischen Gelüsten Alexanders so zu beugen, wie es Apelles that, der denn auch den König vielfach in vergötterter Situation gemalt hat oder malen mußte; übrigens ist nicht zu verschweigen, daß Protogenes einmal doch dem Aristoteles folgte, indem er Alexander und Pan malte, vermuthlich also den Alexander mit Beziehung auf seine indischen Feldzüge als indischen Bacchus, anders könnten wir sonst die Gruppirung des Königs mit Pan schwer erklären. Schlachtenbilder wie Apelles hat er freilich nicht geliefert, aber das entsprach vielleicht nicht seiner Anlage oder Neigung. Was Plinius über letzteres sagt, können wir nur übersetzen: „sein geistiger Drang und eine gewisse Begierde nach Kunstfertigkeit, nach der höchsten kunstmäßigen Durchbildung, trieb ihn vielmehr zu andern Vorwürfen." — „Ein gewisser Uebermuth der Kunst," wie Lessing übersetzt, kann *libido artis* sicherlich nicht heißen. Zumal wenn wir uns die Sujets des Protogenes ansehen, so ist darin von dem „Son-

derbaren und Unbekannten," wovon Lessing spricht, nichts zu erkennen. „Er malte die Geschichte eines Jalysus, einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben." Aber das heißt die Sache doch aus einem falschen Gesichtspunkt betrachten. Zunächst scheint es nicht, als ob Protogenes die Geschichte des Jalysus gemalt hat, sondern nur das Bild des Jalysus als Einzelfigur; von der Kydippe wissen wir freilich nichts näheres über die Art der Darstellung. Dann aber konnte der Umstand, daß wir heutzutage kaum noch errathen können, was diese Bilder vorstellten, kein Abhaltungsgrund für Protogenes sein. Protogenes stammte aus Rhodus und scheint sein ganzes Leben dort zugebracht zu haben. Jalysus ist der Stammheros der gleichnamigen rhodischen Stadt; Kydippe ist seine Mutter, und Tlepolemus, den Plin. ebenfalls als Gemälde des Protogenes nennt, war Führer der Rhodier vor Troja und ist gleichfalls als Gründer rhodischer Städte bekannt. Protogenes hatte also wahrscheinlich einen ganzen Cyclus rhodischer Stammheroen gemalt; seine Sujets waren also seinen Landsleuten, und für diese malte er doch vornehmlich, ganz bekannt, da sie landläufigen Mythen entnommen waren. — Auch wenn wir die andern von Plin. angeführten Gemälde des Meisters durchmustern, finden wir nichts von einer Lust an sonderbaren und unbekannten Vorwürfen: ein ausruhender Satyr, ein Athlet, mehrere Portraits, wie die Mutter des Aristoteles, der Tragödienschreiber Philiskos, der König Antigonos; auch unter seinen Erzbildern (denn Protogenes war auch Erzgießer) werden Krieger, Bewaffnete, Jäger, Opfernde genannt. Kurz, es liegt in den Werken des Protogenes durchaus nichts ungewöhnliches.

Anmerkungen. S. 229 Anm. a. Es ist hinlänglich bekannt, daß der hier hingeworfene Gedanke, daß die Alten den Tod nicht unter dem Bilde eines Skelettes gedacht, und die sich daran knüpfenden Gegenbemerkungen von Klotz die Anregung gegeben haben zu der mehrere Jahre später erschienenen und, man kann wohl sagen epochemachenden Schrift Lessings: „Wie die Alten den Tod gebildet." In dieser Schrift sucht Lessing aus der alten Literatur und Kunst zu erweisen, daß die Alten den Tod als Zwillingsbruder des Schlafes, also als anmuthigen Jüngling vorgestellt hätten, wofür er sich hier nur auf eine Belegstelle beruft, ein Relief von der sog. Lade des Kypselos, welches die Nacht darstellte, Schlaf und Tod, als Knaben gebildet, in ihren Armen haltend, ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας. Lessing geht in der Abhandlung näher auf die hier von ihm vorgeschlagene Deutung der letzten Worte ein, welche der lateinische



Uebersetzer (Amasaeus) durch: *distortis utrimque pedibus*, der französische (Gedoin) durch: *les pieds contrefaits* wiedergiebt. Lessing fragt: „was sollen hier die krummen Füße? Wie kommen Schlaf und Tod zu diesen ungestaltenen Gliedern? Was können sie bedeuten sollen?" — und er schlägt vor, die Worte durch „mit übereinander geschlagenen Füßen" zu übersetzen, weil dies die gewöhnliche Stellung der Ruhenden sei. Sylburg, der Herausgeber des Pausanias, las anstatt *διεστραμμένους* den Sing. *διεστραμμένος*; hiergegen opponirt Lessing, diese Veränderung sowohl als überflüssig wie als falsch bezeichnend, letzteres namentlich deswegen, weil man doch dem Paus. nicht zutrauen dürfe, daß er gesagt habe „krumm an beiden Füßen." Er geht dann weiter auf dies „krumm" ein. Rondel hatte erklärt, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes die Ungewißheit der Träume andeuten wollten; wogegen Lessing bemerkt, auch der Tod, welcher keine Träume hätte, habe ja krumme Beine; man könne das *διεστραμμένους* doch nicht bloß auf den Schlaf beziehen. Er erwähnt dann, daß man kein antikes Werk finde, wo eine Figur krumme Füße habe (natürlich Carricaturen ausgenommen), und geht auf den Sinn des Wortes *διεστραμμένους* ein, welches nicht sowohl „krumm, verbogen," als überhaupt „aus seiner Richtung gebracht', heiße; *πόδες διεστραμμένοι* seien daher nicht nur krumme, sondern auch quer, überzwerch liegende Füße. Er sucht dann diese Stellung auf den Denkmälern nachzuweisen. — Gegen diese Deutung trat Herder auf; sie scheine, sagt er, dem Sprachgebrauch zu widersprechen, und wenn es auf das Muthmaßen ankäme, so könnte man ebenso sagen: sie schliefen mit übereinandergeschlagenen Füßen, d. h. des einen Fuß streckte sich über den des andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und des Todes anzuzeigen. Lessing wies das zurück, indem er behauptete, man könnte einen mit übereinandergeschlagenen Füßen nicht besser nennen, als *διεστραμμένος κατὰ τοὺς πόδας* oder *διεστραμμένους τοὺς πόδας* mit darunter verstandenem *ἔχοντα*; dem Sprachgebrauch widerspreche seine Deutung also nicht.

Seit dieser L.'schen Deutung hat die Stelle die Gelehrten mehrfach beschäftigt. Aehnlich wie Sylburg, welcher die Worte nur auf *παῖδα* bezogen wissen wollte und deswegen den Sing. für den Plur. setzte, erklärte Welcker (Ztschr. f. Gesch. u. Ausleg. d. a. Kunst I. S. 270 ff.) die Stelle, indem er die Worte *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας* nur auf *τὸν παῖδα μέλανα* bezog und den Accus. *ἔχοντα* hinzudachte. Hiergegen bemerkte Siebelis mit Recht, daß dann wieder der Sinn darin wäre: einer, welcher an beiden Füßen

krumm sei, und man pflege doch nicht bloß an einem Fuße krumm zu sein; außerdem hätte Paus., wenn er jene Worte nur auf den schwarzen Knaben bezog, die beiden Attribute desselben, *καθεύδοντι ἐοικότα* und eben jenes andere, durch *μέν—δέ* getrennt oder wenigstens ein *καί* dazwischen gesetzt, nicht aber sie so ohne alle Verbindung nebeneinander gestellt.

Was nun aber die Uebersetzung der Worte anlangt, so herrscht darüber auch nach Lessing Zwiespalt. Goldhagen übersetzt: „die beide krumme Beine haben;" Quatremère de Quincy (*Jup. Olympien p. 124*) ebenso wie Gedoin: *tous deux ayant les pieds contrefaits;* Nibby: *ambo co' piedi distorti,* Clavier: *ils ont tous les deux les pieds croisés.* Dieser nahm also die L.'sche Erklärung auf, welche außer Herder auch Heyne, Visconti und Zoega als dem Sprachgebrauch widersprechend abwiesen. Heyne (üb. d. Kasten des Kypselos, 1770) verstand: „mit auswärts gebogenen Füßen;" *distorti pedes*, sagt er an einer andern Stelle. Welcker sagt: „wir möchten vermuthen, daß die Beine nicht verdreht und krumm oder auswärts gebogen, sondern daß sie verkehrt angesetzt waren, um einen Gegensatz anzudeuten," wobei er ein Erzfigürchen anführt, das den Hintern vorn und die vordern Theile hinten und den einen Arm verkehrt angesetzt hat. Auch Preller (Griech. Myth. I², 657, aber vgl. I³, 692) spricht von „ausgerenkten und verdrehten" Füßen, „wohl um die gebrochene Bewegung des Lebens auszudrücken."(?) Siebelis kehrte in seinem Commentar z. d. St. zu der alten Ansicht zurück, daß von krummen Füßen die Rede sei; und er bringt dazu Parallstellen bei, welche das eigentlich ganz unzweifelhaft machen; nicht nur, daß man sagt: *διάστροφος τοὺς πόδας*, von einem der ein- oder auswärts gebogene Füße hat, es findet sich auch direct derselbe Ausdruck *διεστραμμένος τοὺς πόδας* im Etym. Magn. p. 199 als Erklärung des Wortes *blaesus;* und ähnlich auch sonst. Daraus folgt, daß Herder und Heyne Recht hatten, wenn sie behaupteten, die L.'sche Erklärung widerspreche dem griechischen Sprachgebrauch; und die letzte Monographie über die Darstellung des Todes, Julius Lessing *De Mortis apud veteres figura,* Bonn 1866, schließt sich deshalb in der Auffassung der Pausaniasstelle an Siebelis an (Overbeck in seiner Abhandlung über die Lade des Kypselos, Abh. d. S. Ges. d. W. Bd. X S. 589 ff. schweigt darüber), freilich ohne eine Erklärung dafür zu geben. Und eine solche ist denn auch bis heute noch nicht gefunden.

Was die Darstellung des Todes bei den Alten anlangt, so ist selbstverständlich niemand mehr auf die alte Vorstellung zurückgekommen, daß die Alten den Tod in derselben Gestalt sich gedacht

hätten, wie die christliche Kunst. Welchen Eindruck Lessings Entdeckung auf die Mitwelt gemacht, darüber geben uns zwei Stellen unserer Dichterheroen Aufschluß. Goethe sagt in Wahrheit und Dichtung: „am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlafes anerkannt und beide, wie es Menächmen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet. Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern und das Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reich der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen," letztere Worte mit deutlichem Hinweis auf den 23. Abschn. des Laokoon. Und noch bekannter sind die schönen Verse Schiller's in den „Göttern Griechenlands":

„Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden; ein Kuß
Nahm das leichte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt ein Genius."

Aber wenn es auch zweifellos ist, daß dieser auf Denkmälern häufig sich findende Genius mit der gesenkten Fackel den Todesgenius bedeutet, so ist damit doch nicht gesagt, daß die Alten den Tod sich immer unter diesem Bilde vorgestellt hätten. Lessing mußte eingestehen, daß wir Schlaf und Tod in ihren Darstellungen nicht zu unterscheiden vermögen; er spricht allerdings die Hoffnung aus, daß bei genauerer Untersuchung man Unterschiede auffinden werde; aber Stephani, welcher darauf hin gerade diese Denkmäler behandelt (Ausruhend. Herakl. S. 29), glaubt, daß die alten Künstler absichtlich beide Genien so ähnlich gebildet hätten, damit es den Menschen zum Troste gereiche, wenn sie sähen, daß zwischen Schlaf und Tod eigentlich so gar kein Unterschied bestehe. Nun finden wir aber Schlaf und Tod auch in andern Gestalten bei Dichtern sowohl wie bei Künstlern, jenen bald als Greis, bald als Jüngling, diesen bärtig, geflügelt u. s.; sodaß das Resultat der sorgfältigen Untersuchung von Julius Lessing eigentlich nur das negative ist: daß die Griechen und Römer die Gestalt des Todes nicht nach einem bestimmten, festen Typus dargestellt hätten, sondern je nach Belieben des betreffenden Künstlers, und daß es ferner zwar erlaubt war, den Tod bildlich darzustellen, daß aber die Alten von dieser Freiheit nur in sehr seltenen Fällen Gebrauch gemacht haben. Immerhin aber muß hervorgehoben werden, daß auch vereinzelt die Darstellung des Todes als Skelett, und sogar eine Art von Todtentanz, aus dem Alterthum nachgewiesen ist. Vgl. namentlich v. Olfers, über ein merkwürdiges Grab bei Kumae, Abh. d. Berl. Akademie. Hist.-phil. Bl. 1830

S. 1—47. A. de Jorio, *Scheletri Cumani*, Napoli 1810; und neuerdings die Abhandlung von G. Treu, *de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus*, Berol. 1874.

S. 235 Anm. e. Lessing ist im Recht damit, daß man den Jalysus vom Satyr sondern müsse und daß das berüchtigte Rebhuhn auf diesem, nicht auf jenem Bilde war. Indessen ist der Irrthum von Richardson, Meursius und Winckelmann entschuldbar; findet er sich doch selbst noch in O. Müller's Handbuch d. Archäol. § 142, 1. In der That werden nämlich bei einigen spätern Schriftstellern beide Gemälde verwechselt; während der Jalysus bei der Belagerung von Rhodus schon vollendet in der Stadt sich befand, der Satyr aber noch im Atelier des Künstlers draußen beim feindlichen Lager, berichtet Plut. *Demetr. 22* vom Jalysus, er habe sich der Vollendung nahe in einer der Vorstädte befunden und die Rhodier hätten seinetwegen eine Gesandtschaft an Demetrius geschickt; und Gell. *Noct. Att. XV, 31* erzählt, Protogenes sei bereits lange todt gewesen, als die Belagerung begann; der Jalysus habe sich außerhalb der Mauern befunden; Demetrius habe das Gebäude, worin er stand, vernichten wollen, weil er den Rhodiern den Besitz dieses kostbaren Bildes nicht gönnte, die Rhodier aber hätten ihn durch eine Gesandtschaft bewogen, davon abzustehen. Stark in den Archäol. Studien S. 26 ff. hat eingehend nachgewiesen, daß hier eine Verschmelzung verschiedener Nachrichten, hervorgegangen aus ungenauer Kenntniß, vorliegt, und daß in der That die Sache sich so verhält, wie Plinius und Strabo sie darstellen. Vgl. auch Brunn, Griech. Künstl. II, 236.

S. 235,23. „*Währmann*," an Stelle des heut üblichen „Gewährsmann" ist bei Lessing überaus häufig. Vgl. III, 263 (269). 425 (429), in der Form: „ihre zwei Währmänner"; XI, 51 (73). 184 (253) u. s. Auch in der Form „Währsmann", X, 371 (367). XI, 309 (420).

## XII.

S. 237, 5—238, 1. „*Minerva — gemeiner Krieger.*" Lessing macht hier darauf aufmerksam, daß die Thaten und das Aeußere der homerischen Götter oft für die Kunst durchaus nicht darstellbar seien; er verweist auf Athene, die einen ungeheuern Felsblock mit Leichtigkeit schleudert, auf Ares, der im Fallen sieben Hufen bedeckt. In der That sind solche Scenen vollständig undarstellbar, und Lessing hätte, wenn ihm die große Zahl von Denkmälern bekannt ge-



wesen wäre, die wir heute kennen, namentlich die Fülle von Vasenbildern, sich dafür auf die alten Künstler berufen können. Wenn wir die Darstellungen aus dem Kreise der Ilias durchmustern, so finden wir, daß Götterscenen daraus überhaupt nur sehr spärlich vorkommen; und wann sie vorkommen, dann immer nur solche, wo die Götter in gewöhnlichen, durchaus nicht übermenschlichen Handlungen erscheinen, Thetis beim Zeus, Hephaestos Waffen schmiedend u. ä., nirgends hingegen solche Scenen, wo die Thaten oder Körper der Götter riesenhaft dargestellt werden im Verhältniß zu den Menschen. Hätten sich nur auch die modernen Künstler dessen erinnert oder sich von Lessing abhalten lassen, den von Caylus gezeigten Weg zu betreten. Leider ist das aber nicht geschehn; schon Flaxmann in seinen Umrissen zu Homer hat mehreres absolut unmalerische Scenen zum Gegenstande einer Zeichnung gewählt, und in noch höherem Grade gilt das von Genelli, dessen Umrisse mehr als einmal gerade die Fehler aufweisen, welche Lessing unwiderleglich als solche dargethan hat. Das gilt freilich (unbeschadet der Schönheit der Form) noch von sehr vielen andern Genelli'schen Zeichnungen. Wenn man übrigens wissen will, wie die neusten Meister völlig unmögliches, „Raum und Zeit" malen, so braucht man nur Doré's Zeichnungen zum Dante und neuerdings zum Milton sich anzusehen, die allen Regeln des Laokoon direkt Hohn sprechen.

S. 237,13—16. „*Um die Größe — übertreffen läßt.*" Es ist vielleicht etwas zu fein und gesucht, wenn Lessing das homerische ἄνδρες πρότεροι darauf deutet, Homer habe damit einen Maßstab geben wollen, indem ein Held seines Gedichts zweimal so stark sei als die stärksten Männer seiner (Homers) Zeit, die Männer aber aus Nestors Jugend seien noch viel stärker gewesen; und dadurch werde die Kraft der Minerva angedeutet. Herder bemerkt S. 178, daß Homer vielleicht nur habe sagen wollen: es war ein uralter Grenzstein: es bleibt wohl immerhin noch genug Kraft übrig, wenn Athene einen Stein mit leichter Hand wirft, welchen die vereinte Kraft mehrerer Männer nur auf die Erde legen konnte.

S. 238, 5—240, 2. „*Longin sagt — zu kennen sind.*" Mit Recht macht Lessing darauf aufmerksam, daß die homerischen Götter an und für sich nicht mit den Vorstellungen der Kunst im Einklang stehen. Thiersch war entschieden im Irrthum, wenn er annahm, Homer habe seine Götter nach den Typen der bildenden Kunst gemodelt: die homerischen Götter sind in äußerer Erscheinung wie in ihren Thaten so unbestimmte Charaktere, daß man leicht daraus erkennen kann, daß Homer noch wenig Anschauung wirklich künst-

lerischer Götterbilder hatte; auch wissen wir, daß nach dem heutigen Standpunkt der Kunstgeschichte es thöricht wäre, anzunehmen, jene Zeit sei überhaupt im Stande gewesen, solche Göttertypen zu schaffen. Das Verhältniß ist vielmehr umgekehrt: die spätere Kunst entnahm den Charakter ihrer Götter von Homer. Man braucht sich dabei nur an den Zeus des Phidias zu erinnern, dessen Meister ja ausdrücklich bezeugte, daß der homerische Zeus sein Vorbild gewesen sei. Freilich gab Homer den Künstlern mehr die fruchtbare Idee, als den Typus selbst.

S. 240, 3—29. *„Das Mittel — aus dem Munde gehen."* Auch hier können wir Lessing nur beistimmen, wenn er gegen den Vorschlag des Grafen Caylus und die übliche Manier, in der Malerei durch eine Wolke zu bezeichnen, daß diese oder jene Person den übrigen unsichtbar sein soll, Einspruch thut, wenn er diese Wolke vergleicht mit einer spanischen Wand, hinter welcher der Held vor seinen Feinden verborgen steht, oder mit den Zettelchen, welche auf mittelalterlichen Gemälden den Personen aus dem Munde gehn. Damit soll selbstverständlich kein Interdict gegen jede Vorstellung von Wolken als Trägern überirdischer Persönlichkeiten ausgesprochen sein: als solche kann die Malerei die Wolken mit Fug und Recht gebrauchen und hat sie auch von jeher gebraucht: nur dies Unsichtbarsein sollen sie nicht bezeichnen, und mit unsichtbaren Dingen soll sich die bildende Kunst überhaupt nicht abgeben. Dennoch finden sich unter den antiken Kunstwerken verschiedene, welche gegen diese Regel fehlen und Dinge darstellen, welche den an der Haupthandlung betheiligten Personen unsichtbar zu denken sind. So z. B. wenn in dem bekannten pompejanischen Gemälde von der Opferung der Iphigenie in den Wolken Artemis erscheint, einer Nymphe die Weisung gebend, an Stelle der Jungfrau das Opferthier zu setzen, so ist dieser Vorgang selbstverständlich für die übrigen Personen unsichtbar gedacht. Auch auf Vasenbildern erscheinen nicht selten die Götter von oben herab, gleichsam von einem *θεολογεῖον* der Bühne, dem unter ihnen vorgehenden zuschauend und unsichtbar. Aber es ist das doch etwas anderes, als jene homerischen Scenen, wo die unsichtbar zu denkenden Personen mitten in der Handlung drin stehn, auf gleichem Boden mit den andern, an der Handlung betheiligt und doch durch die Wolken davon getrennt. Aber auch jenes Hineinragen des Unsichtbaren, Göttlichen vom Himmel herab auf die Erde kann nur bei mythischen Vorgängen statuirt werden, wenn eben diese unsichtbaren Himmlischen sich als unbetheiligte Zuschauer passiv verhalten, und die Handlung an und



für sich als mythische die Erscheinung unsichtbarer Wesen nicht wunderbar erscheinen läßt; es ist in gewissem Sinne ähnlich, wenn auf religiösen Gemälden der christlichen Kunst oben in einer Glorie Gott Vater oder die Trinität erscheint. Aber bei historischen Compositionen muß eine derartige Verbindung überirdischer, unsichtbar gedachter Persönlichkeiten mit der Handlung ganz entschieden gemißbilligt werden; so z. B. auf mehreren der Kaulbach'schen Treppenhaus-Bilder, namentlich auf der Zerstörung von Jerusalem, wo nicht nur von oben herab die Propheten in den Gräuel der Zerstörung hineinblicken, sondern auch ein, der übrigen Umgebung doch sicherlich unsichtbarer Engel die ausziehende Christenschaar geleitet, und ebenso unsichtbar die (noch dazu antiker Mythologie angehörigen!) Furien den ewigen Juden verfolgen, — Züge, die an sich schon genügen, würden, dies Bild aus der Reihe der historischen in die der allegorischen zu verweisen, wenn es nicht genug andere Einzelheiten enthielte, die ihm den Charakter eines historischen Bildes nehmen. Trotzdem werden die Treppenhaus-Bilder mit Vorliebe als „historische" bezeichnet! Es würde nicht schwer fallen, eine ganze Reihe solcher Verstöße gegen die Lessing'schen Principien in der modernen Kunst namhaft zu machen.

S. 240,28. „*auf alten gothischen Gemähلden.*" Unter gothisch verstand man damals nicht speciell einen bestimmten Stil in Architektur oder Malerei, sondern schlechtweg das mittelalterliche; ja weiterhin erhielt es sogar die Bedeutung des einfältigen, rohen.

S. 240,30—241,23. „*Es ist wahr — sinnlicher zu machen.*" Gegen diese Auffassung des Homer opponirt Herder im XIII. Abschn. S. 152 ff., und wie mich dünkt mit Recht. Wenn Achill dreimal mit der Lanze nach der Wolke stößt, in welcher Hektor verborgen ist, so soll das nach Lessing nur heißen, er stößt noch dreimal, ehe er überhaupt merkt, daß er den Feind nicht mehr vor sich habe. Diese Erklärung ist willkürlich; nichts berechtigt uns anzunehmen, daß Homers Nebel nicht auch jedesmal ein wirklicher und sichtbar gedachter Nebel sei. Ebenso ist es mit dem Verfinstern der Augen. Poseidon will den Aeneas dem Achill entrücken; deshalb gießt er diesem Dunkel um die Augen und bringt inzwischen den Aeneas in Sicherheit. Auch hier, meint Lessing, seien des Achill Augen durchaus nicht verfinstert; aber Homer erzählt ausdrücklich, daß Poseidon, nachdem er den Aeneas ermahnt, nicht gegen Achilles zu streiten, ihn verläßt, und dann auf das Schlachtfeld zurückeilt, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen. Achilles schaut nun verwundert mit großen Augen um sich, seufzt und stutzt über das

Wunder; er sieht den Spieß noch auf der Erde liegen, aber der Mann ist fort; er muthmaßt, daß das wohl Götter gethan haben mögen. Hier ist also ausdrücklich davon die Rede, daß von Achills Augen der Nebel wieder fortgenommen wird, welchen Poseidon darüber ausgegossen hat; kann man da noch daran zweifeln, daß Homer eine wirkliche Verdunkelung der Augen meint? — Man kann nicht dagegen anführen, daß Poseidon den Aeneas ja gewaltsam entführt, und daß das nicht nöthig gewesen wäre, wenn die Augen Achills getrübt waren; denn man darf nicht vergessen, daß von einer solchen Blendung doch nur wenige Augenblicke die Rede sein kann, und daß Poseidon den Aeneas für längere Zeit aus dem Schlachtgetümmel entfernen will; deswegen muß er ihn fortschaffen, während dem Achill die Augen umnebelt werden, damit er nicht sieht, wohin sein Gegner vor ihm entführt wird.

S. 241, 4 fg. „*Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht.*" Ich halte es nicht für ungeeignet, hier ganz auszuschreiben, was Hildebrand bei Grimm V, 461 über diese doppelte Negation sagt, zumal dieselbe gerade bei Lessing sehr häufig ist. „Zur Verstärkung hat kein oft noch andere Negationen neben sich. Denn in unserer Sprache ist es hergebracht, in einem negativen Satze außer der Hauptverneinung auch andere der Verneinung fähige Wörter negativ zu fassen, sodaß diese gehäuften Verneinungen nicht aufeinander wirken, einander aufhebend, sondern einander unterstützend auf einen Punkt wirken, der zu verneinen ist. Die deutsche Sprache hält sich darin von Haus aus zur griechischen, hat aber im Laufe der nhd. Zeit durch die lateinische Regel eine gegentheilige Einwirkung erfahren. Die lateinisch geschulten deutschen Schulmeister haben die angeborne deutsche Regel ausgetrieben, sodaß heute der gutgeschulte Mann darauf schwört, „keiner . . . nicht" könne ja bloß bedeuten „einer" oder „jeder", sei also „unlogisch." Schüler, denen man als Lehrer „keiner . . . nicht" als ursprünglich und auch logisch richtig vorstellt, lächeln ungläubig dazu (falls sie nicht Griechisch können), und auch der besser unterrichtete Mann muß es als „plebejisch" verschmähen, denn der gemeine Mann, der sich trotz der Schule gehen läßt, hat die alte heimische Regel festgehalten, die übrigens auch der lat. Sprache keineswegs fremd war." Ueber den Sprachgebrauch des 18. Jahrh., speciell Lessings, vgl. ebd. S. 465.

S. 241,31. „*mit Thätigkeiten*", wofür wir heut lieber „Thätlichkeiten" sagen. Vgl. auch Goethe XXVIII, 259. Heeren, Ideen üb. d. Handel etc. (Göttingen 1805) I, 639.

S. 242, 3—7. „*Unsichtbar seyn — werden sollen.*" Auch damit



hat **Herder** Recht, wenn er S. 158 ff. gegen Lessing behauptet, unsichtbar sein sei **nicht** der eigentliche und ursprüngliche Zustand der homerischen Götter. Wenn die Menschen, um die Götter zu sehn, jedesmal erst einer Erleuchtung ihres Gesichts bedürften, wie käme es dann, daß Götter wider ihren Willen gesehen werden könnten, daß man sie unvermuthet überraschen dürfte? — Herder erinnert daran, wie schwer die Götter straften, wenn ein Sterblicher sie wider ihren Willen erblickte; wie Tiresias erblindet, weil er Athena nackt gesehn, wie Kalydon zu Stein wird und Aktäon zum Hirsch, weil sie Artemis im Bade belauscht hatten. In der homerischen Dichtung sind die Götter unter sich gegenseitig sichtbar; wenn sie unter den Menschen auftreten, so richtet sich ihre Sichtbarkeit darnach, ob sie erkannt oder unerkannt sein wollen. Herder bringt noch eine größere Zahl schlagender Belege dafür bei. Wenn bei Homer die Götter unter den Menschen erscheinen, nehmen sie fast immer menschliche Gestalt an; natürlich kann da der Sterbliche nicht wissen, daß er einen Gott vor sich hat, wenn er es nicht aus den übermenschlichen Thaten ahnt. Daher fragt so oft ein Held den andern, ob er ein Gott oder ein Sterblicher sei; daher redet Odysseus Nausikaa ähnlich zweifelnd, wenn auch bewußt und absichtlich, an. Sichtbar sind also die griechischen Götter den Menschen, sobald sie nicht ausdrücklich das Gegentheil wollen; kenntlich aber von vornherein sind sie für gewöhnlich nicht. Wir müssen demnach bei der schon oben ausgesprochenen Ansicht bleiben, daß Homer, wenn er ausdrücken will, daß die Götter sich plötzlich für den Menschen unsichtbar machen, an wirkliche Wolken denkt; nicht bloß, wie Lessing in der Anmerkung S. 242 ausführt, wenn sie von andern Gottheiten nicht gesehen werden wollen. Es liegt auch eine gewisse Inconsequenz darin, anzunehmen, daß Homer im letzteren Fall wirkliche Wolken gemeint habe, im andern aber sich der Wolken nur in poetischer Redeweise bedient und ein einfaches Unsichtbarwerden, Verschwinden, damit gemeint habe. (Bei **Nägelsbach**, Hom. Theologie, Nürnberg 1840, habe ich nichts über diesen Punkt gefunden. **Adam**, Das Plastische bei Homer, S. 37, nimmt auch einen wirklichen „dichten Nebel" an.)

**Anmerkungen.** S. 238,13. „*der Grammatiker.*" Lessing will mit dieser Bezeichnung andeuten, daß Quintus Smyrnaeus nicht eigentlich ein Dichter genannt werden kann, sondern mehr ein Gelehrter; und für solche war im Alterthum die Bezeichnung „Grammatiker," ohne den heut allein üblichen Sinn eines Erforschers der Grammatik, ganz allgemein.

S. 239 Anm. c. Dieser Auffassung L.'s hat Herder den ganzen XIV. Abschn. seines kritischen Wäldchens S. 169 ff. gewidmet. Er bestreitet vornehmlich, daß übermenschliche Größe eine hervorstechende Eigenschaft der homerischen Götter überhaupt sei. Für Zeus, Poseidon, Athena will er das zugeben, eine Hera kann er sich nicht kolossal denken, ebensowenig eine Aphrodite. Wo Stärke und Größe nicht das Hauptstück im Charakter einer Gottheit ausmachen, da sei die übermenschliche Natur auch kein nothwendiges Augenmerk; wo aber der Charakter der Gottheit damit gar nicht bestehen könne, wie z. B. bei jenen beiden Göttinnen, da solle sie unsern Augen wegbleiben. Und auch bei den Gottheiten, deren Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke wolle, dürfe man die Größe nicht zu sehr betonen; Homer zeige für gewöhnlich nicht diese alles natürliche Maß übersteigende Größe, sondern lasse uns dieselbe nur ahnen aus ihren Handlungen. Zeus werde nicht als Riese geschildert, sondern dadurch, daß er mit dem Bewegen seiner Augenbrauen den Olymp erschüttere, daß er sich anheischig mache, alle Götter und Menschen, Erde und Meer an einer Kette zum Olymp hinaufzuziehen; die Größe Poseidons werde durch seine Schritte mehr angedeutet, als geschildert, ebenso die Größe der Athena durch das Aufheben des Feldsteins. Herder folgert also: der Individualcharakter der homerischen Götter und Göttinnen sei das Hauptaugenmerk, nach welchem sich ihre Größe und Stärke richte; es gebe Göttinnen, die an Stärke unter den Helden blieben; Göttinnen, die an Größe den Menschen gleich sein müßten, auch Götter, die nicht größer sein dürften.

Zunächst ist zu bemerken, daß Lessing durchaus nicht behauptet, daß bei Homer alle Götter in jenen ganz ungeheuern Dimensionen zu denken seien, die Herder annimmt. Wenn dieser (S. 173), um darzuthun, wie wenig erhaben uns eine riesige Juno vorkomme, fragt: „wie viel Centner Ambrosia wird sie brauchen, um ihren Körper zu säubern? wie viel Tonnen Oel, um ihn zu salben? wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck sein? wo wird sie mit Jupiter auf dem Berge Ida in der süßen Umarmung Raum haben?" — so ist dagegen zu bemerken, daß Lessing an so kolossale Verhältnisse gar nicht denkt. Er sagt im Gegentheil sehr vorsichtig: „Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter im Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt" (239, 1); in der Anm. allerdings spricht er von einer körperlichen Größe, die alle natürlichen Maße weit übersteige, hier aber mit ganz besonderer Beziehung auf die

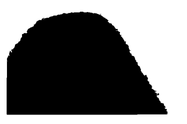


angeführten Beispiele. Lessing meint also vornehmlich, daß die homerischen Götter in übermenschlicher Größe gedacht sind, keineswegs aber, daß wir sie uns alle riesenhaft zu denken haben. Herder hingegen nimmt an, daß die einen von den Göttern riesenhaft, die andern in menschlicher Größe gedacht seien. Ist eine solche Annahme wohl möglich? Wie sollen wir uns ein Beisammensein dieser Götter vorstellen? Hera, Aphrodite, Apollo in gewöhnlicher Menschengröße, Zeus, Ares, Athena, Poseidon von ungeheuern Dimensionen? — Unmöglich!

Herder begeht bei seinen Einwendungen gegen Lessing den Fehler, sich zu sehr von der bildlichen, malerischen Vorstellung leiten zu lassen, während der Dichter in seiner freiwaltenden Phantasie bei manchen Dingen, und gerade vornehmlich bei allem, was die Götter betrifft, auch darin uns das Gewaltige der Götter ahnen läßt, daß wir uns von ihren Thaten und von dem Verhältniß, in welchem das Aeußere der Götter zu ihren Thaten steht, keinen rechten Begriff machen können. Wenn Herder in der angegebenen Weise es ausmalt, daß man sich unter einem Riesenweibe nicht die herrlichste der Göttinnen vorstellen könne, daß die „süßlächelnde Venus" nicht riesenmäßig zu denken sei, so leitet ihn dabei das ganz richtige Gefühl, daß Anmuth und Liebreiz durch Kolossalität verloren geht. Wir finden deshalb, daß die Alten wohl diejenigen Gottheiten, deren Wesen vornehmlich Würde und Erhabenheit war, in Kolossalstatuen darstellten: den Zeus, die Athena, die Hera. Denn die Würde geht darüber nicht nur nicht verloren, sondern sie wird dadurch noch bedeutend erhöht; man denke an den Zeus von Otricoli, an die Hera Ludovisi. Aber die Gottheiten, deren eigenstes Wesen Liebreiz ist, wie Aphrodite, Eros, Dionysos, werden selten in kolossaler, meist in menschlicher oder nur wenig übermenschlicher Größe gebildet. Das sind Folgen des künstlerischen Eindrucks, welchen die Kolossalität auf den Beschauer macht; aber den Dichter, welcher nicht für die Anschauung, sondern für die Phantasie arbeitet, geht das nichts an, für ihn zeichnen sich alle Götter vor den Menschen durch übernatürliche Größe aus.

Wie aber steht es mit der Riesenmäßigkeit der homerischen Götter? Sind dieselben wirklich auch ungeheuer gedacht? — Herder macht (S. 180) darauf aufmerksam, daß Ares zwar im Liegen sieben Hufen Landes bedecke: wenn aber Lessing die Stelle anführt, wo auf dem Schild des Achill Ares und Athena die Truppen der belagerten Stadt anführen (239,18 ff.), so begreift er nicht, wie Lessing diese Verse citiren könne: Homer messe seinen Koloß nur, da er

liege; aufrecht würde er nicht wagen, uns den ungeheuern Anblick abzuzwingen. Aber Lessing sagt auch gar nicht, daß Homer sich bei jener Darstellung des Schildes etwa gedacht habe, hier gehe ein sieben Hufen hoher Ares und Athena neben den Menschen, welche an ihrer Seite oder vielmehr zu ihren Füßen wie Ameisen erscheinen mußten; selbstverständlich kann weder Homer solch unkünstlerischen Gedanken gehabt haben, noch Lessing ihm einen solchen haben unterschieben wollen. Die homerischen Götter sind keine Riesen; sie sind es ebensowenig, wie es die altnordischen Götter sind. Wie den nordischen Göttern die Riesen feindlich gegenüberstehn, gegen welche die Götter selbst klein erscheinen, während diese sie doch durch ihre höhere geistige Kraft überwinden, so stehen den homerischen oder griechischen Göttern überhaupt die Giganten und Titanen gegenüber. Diese sind solche ungeheure, riesenhafte Wesen; sie thürmen Berg auf Berg, um den Olymp zu stürmen. Auch hier, um dies beiläufig zu bemerken, zeigt sich der Gegensatz zwischen Poesie und bildender Kunst: wenn in der Sage die Giganten den Göttern an Größe und roher Körperkraft überlegen erscheinen, stellt sie die bildende Kunst (soweit sie nicht die Darstellung von Menschen mit Schlangenleibern beliebt) ganz wie die Götter selbst, in gleicher Größe, sogar bisweilen in gleicher Rüstung dar. Daher sagt Nägelsbach, Homer. Theologie S. 13, richtig, obgleich noch nicht ganz die Wahrheit treffend: „Die leibliche Gestalt der Götter ist nach den Maßen und Verhältnissen ganz die menschliche." — Wenn wir uns also, wie ich glaube, die homerischen Götter im allgemeinen nur von übermenschlicher Größe, keineswegs aber von riesigen Dimensionen zu denken haben; wenn auch beim Relief des Achilles-Schildes nur gemeint ist, daß Ares und Athene die Truppen, welche sie anführen, an Größe überragen, wie ja auch die bildende Kunst es liebt, die Götter den Sterblichen gegenüber häufig auf demselben Denkmal durch übermenschliche Größe zu charakterisiren: wie sind dann jene Stellen aufzufassen, wo in der That die Götter in solchen Dimensionen auftreten, wo wir keine „lindernde Erklärung" annehmen können, um mit Lessing zu reden? — Der sieben Hufen bedeckende Ares läßt sich nicht wegdisputiren; auch nicht der mit vier Schritten an sein entferntes Ziel gelangende Poseidon. Da könnte man wie Herder fragen: sollen wir uns vorstellen, daß der Gott solche Schritte macht, wie etwa der Däumling mit seinen Siebenmeilen-Stiefeln? Haben wir uns den Gott bis an die Wolken reichend vorzustellen, um solche Schritte begreiflich zu finden? — Keineswegs; das vom Leser zu verlangen, fällt dem Dichter nicht ein, er selbst denkt auch



offenbar dabei gar nicht daran, wie dies möglich ist, so wenig er sich etwa, wenn er sagte, der Helm der Athene könnte die Streiter von hundert Städten fassen (die Richtigkeit dieser Deutung vorausgesetzt), einen solchen ungeheuern Kopf der Göttin in seinen Gedanken vorstellen würde. Jene Schritte des Poseidon sollen nur einfach die Schnelligkeit der Götter vorstellen, eine Schnelligkeit, für die es auch sonst nicht an Belegen fehlt und über welche Lessing auch in seinen Nachträgen zum Laokoon handelt (vgl. Frgt. C 13). So z. B. wenn Aphrodite mit Iris auf dem Wagen des Ares vom Schlachtfelde zurückfährt, so ergreift Iris den Zügel, treibt die Pferde an, die Pferde fliegen und sind sogleich da (*Il. V, 365*); wenn Hera mit Athene hinabfährt, um dem Blutvergießen des Ares zu steuern, so ist der ganze Weg nur ein Sprung (*Il. V, 770*). Und dabei kann man doch unmöglich an riesenmäßige Pferde denken, welche etwa den Riesenverhältnissen der Götter entsprächen. Ebenso ist es mit dem von Athene geworfenen ungeheuern Feldstein; auch da stellt sich der Dichter nicht eine dem entsprechende Hand vor. Und auch Ares, der sieben Hufen Landes bedeckt, ist nichts als ein solcher Zug der Phantasie, den weder der Dichter sich ausmalt, noch der Hörer sich ausmalen soll. Ein Vergleich aus der nordischen Mythologie kann das bestätigen. Als Thor mit Loki eine Reise zu den Riesen macht, übernachten sie unterwegs in einer Felshöhle, wie sie glauben, die aber, wie sich bald herausstellt, der Handschuh eines in der Nähe schlafenden Riesen, des Königs der Riesen selbst ist. Da dieser sie durch sein furchtbares Schnarchen stört, will Thor mit seinem Hammer ihn todt schlagen. Dreimal schlägt er ihn mit furchtbarer Anstrengung vor die Stirn; vergeblich, der Riese rührt sich kaum. Später stellt sich aber heraus, daß alles Trug war: der Riesenkönig hatte sich nur schlafend gestellt und bei jedem Schlage Thors einen Berg untergeschoben; aber so ungeheuer war die Wirkung der Schläge von Thors Hammer, daß drei große tiefe Thäler von viereckiger Gestalt in dem Berge zurückgeblieben sind. Hier haben wir auch einen solchen Zug der Phantasie, der ganz und gar nicht auszudenken ist. Thor ist von nicht übermenschlicher Gestalt; kehrt er doch unterwegs bei sterblichen Menschen ein, die ihn für ihres gleichen halten; aber sein Hammer hat die Eigenschaft, die riesigsten wie die kleinsten Dimensionen annehmen zu können. Wie aber eine Hand von gewöhnlicher Größe eine solche Waffe regieren und damit tiefe Thäler in einen Berg schlagen kann, daran denkt die Dichtung nicht. Aehnlich verhält sich die Sache bei Thors Trinkleistungen im Palaste der Riesen u. s. w. So ist es, glaube

ich, auch bei Homer. Durch einzelne Züge will Homer seine Götter, die sonst so viele Fehler und Schwächen der Menschen aufweisen, die alle Bedürfnisse der Sterblichen haben, wie Essen, Trinken und Schlafen, über die gewöhnlichen Menschen erheben. Wenn manchmal die homerischen Götter gleichsam erhaben über Raum und Zeit sind, wenn sie im Augenblick sich versetzen können, wohin sie wollen, so nehmen sie ein ander Mal dafür wieder die Hilfe von Wagen und Pferden in Anspruch; wenn Zeus das eine Mal alles sieht, alles überlegt, wird er ein andres Mal doch von niederen Göttern überlistet, und es geschieht irgend etwas wider seinen Willen. Die homerischen Götter sind vornehmlich Menschen; nur hier und da ist ihr Auftreten wunderbar und übernatürlich, hin und wieder geisterartig und riesenmäßig. Und es ist wohl nicht ohne Bedeutung und charakteristisch für den Standpunkt der Ilias im Gegensatz zur Odyssee, daß das Riesenmäßige der Götter gerade in jener an einigen Stellen hervortritt, während in der Odyssee mehr das Geisterartige hervorgehoben wird, gerade so wie in der Ilias überhaupt mehr die körperliche Gewalt vor dem Geistigen prävalirt, während in der Odyssee geistige Kraft den Sieg davonträgt über rohe Körperkraft. (Nägelsbach a. a. O. S. 14 constatirt nur einen „spröden Gegensatz" in Bezug auf das Aeußere der Götter, ohne den Versuch zu machen, denselben zu erklären. Eine Zusammenstellung dessen, was bei Homer von den Eigenschaften, dem Aeußern u. s. w. seiner Götter gesagt ist, giebt Adam, Das Plastische im Homer, Progr. des Maxim.-Gymn. in München, 1869, S. 36 ff.)

S. 239, 6 fg. „*wird niemand — diese Assertion in Abrede seyn.*" Die Redensart „in Abrede sein", im Sinn von leugnen, wofür wir heut gewöhnlicher „in Abrede stellen" sagen, wird in den ältesten nachweisbaren Beispielen mit dem Genitiv construirt; vgl. Grimm I, 87. Wenn aber bei Grimm bemerkt wird, die Späteren setzten die Phrase bloß für leugnen und ließen ein daß darauf folgen, so ist das wohl richtig, aber der Gebrauch mit dem Accus. des Objects ist dabei übergangen; und es ist daher auch gewiß falsch, wenn in dem Beispiel aus dem Simplicissimus I, 6 (Ausg. v. Nürnberg): „Ich kann es nicht in Abrede seyn" das es als *eius* erklärt wird. Mit dem Accusativ in der allgemein sachlichen Form, wie es, das, dieses erscheint die Redensart, wie Sanders II, 684 bemerkt, sehr häufig, vgl. Lessing III, 284 (290) IV, 153 (156). X, 90 (89). Mendelssohn IV, 2, 243. Hingegen ist der Gebrauch mit einem bestimmten Object im Accus., wie an unserer Stelle, selten.

S. 239,12. „*der Helm der Minerva*", übersetzt Lessing, „unter



welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können;" Ernesti: „der den Anfall einer Armee aus hundert Städten aushalten könnte;" Herder: „den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben (zu tragen) kaum hinreichten," oder: „der den Kräften eines Fußvolkes aus hundert Städten zu schaffen geben könnte." Aber richtiger als diese alle ist wohl die Deutung, auf welche das Schol. hinweist: „der Helm, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können;" oder direkter: „der geschmückt war mit den Vorkämpfern von hundert Städten," sodaß also diese Worte sich nicht auf die Kraft, sondern auf die Pracht des Helmes beziehen, auf welchem Kriegergestalten in Metall abgebildet waren. Das „hundert" ist hyperbolisch; und ganz ebenso findet sich *XIV, 181*: *ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυῖα*, ein Gürtel, der mit hunderten von Troddeln verziert ist. Vgl. darüber G. Hermann, *Opuscula IV*, *287 ff.*

S. 239,31—36. „*Ist es indeß schon — entlehnet haben.*" Herder deutet, ohne sich näher darauf einzulassen (S. 183), an, daß dann wieder die Frage entstehe, woher Homer das Kolossale seiner Götter entlehnt habe, und er glaubt den Ursprung davon in Aegypten zu finden, während Nägelsbach a. a. O. an „Spuren orientalischer Anschauungsweise" denkt; und ebenso führt A. Stahr im Torso II$^2$, 503 ff. das Kolossale bei Homer wie in der Plastik auf Reste orientalischer Anschauungsweise zurück. Ich glaube, daß dies ebensowenig angenommen werden kann, als die Lessing'sche Behauptung. Daß die bildende Kunst ihre Ideale nach Homer geformt habe, ist wohl nicht zweifelhaft; aber die Vorstellung, daß die göttlichen Wesen, welche die Geschicke der Menschen leiten, sich bei aller äußern Aehnlichkeit mit den Menschen doch wenigstens durch die Größe von ihnen unterscheiden, ist eine so naheliegende, so tief in der menschlichen Anschauung begründete, daß ich ebensowenig glaube, daß die Künstler, die ihre Götter in kolossaler Figur darstellten, dies erst aus dem Homer lernen mußten, als ich andrerseits glauben kann, daß Homer seine Vorstellungen von ägyptischen entlehnt habe. Auch verhalten sich die griechischen Künstler ebenso wie Homer dabei immer maßvoll und bilden und dichten nur Götter von übermenschlichen Dimensionen, nicht ungeschlachte Kolosse, wie die Aegypter.

## XIII.

S. 243,11. „*Todte Leichname.*" Hier ist „Leichnam" natürlich im Sinne von „Leib, Körper" überhaupt gebraucht; so findet man „todte Leichname" bei Luther 2 Könige 19, 35. Hesekiel 9, 7. Amos 8, 3 u. s. Unser scherzhaftes „seinen Leichnam pflegen" geht auf diese alte Bedeutung des Wortes zurück.

S. 243,17. „*unter das Heere.*" Obgleich Heer ahd. *hari* und *heri* heißt, ist doch im mhd. *her* die gewöhnliche Form; auch bei Luther findet sich immer „Heer." Die hier von Lessing gewählte Form ist daher entschieden auffallend.

S. 243,18. „*starben.*" Die in den Ausgaben BC stehende Form „sturben" ist alt und findet sich neben „storben" nicht selten, auch noch im vorigen Jahrh.; vgl. Gessner, Schriften (Zürich 1762) III, 60. Lessing X, 151 (146).

S. 244, 6. „*gegen den Schiffen über.*" „Gegenüber" ist bei älteren Schriftstellern gewöhnlich getrennt mit dazwischen gestelltem Dativ. So sehr häufig noch bei Goethe, z. B. XIV, 151. XV, 70. XX, 237 u. s. Vgl. Sanders II, 1408.

S. 244,21. „*willkührliche Gruppen,*" d. h. frei und ungezwungen, nach Willkür angeordnete.

S. 245, 3. „*gute, plane Zeilen.*" „Plan", adjectivisch in der Bedeutung „klar, verständlich, leicht faßlich", ist heut wenig üblich.

S. 245,31. „*Apollonius*", nämlich der Rhodier; vgl. das Register.

S. 245,30. „*seines Leucus.*" Vgl. *Il. IV, 491 ff.*, wo der Tod des Leukos, eines Gefährten des Odysseus, durch Antiphos und die Rache des Odysseus erzählt wird.

## XIV.

S. 247, 2 – 9. „*Milton würde — Gallerieen füllen.*" Vgl. hiermit Frgt. C 10 (auch A 4, 2. Abschn., XII und A 5, XL), worin Lessing darlegt, daß die Blindheit Miltons auf seine Art zu schildern und sichtbare Gegenstände zu beschreiben, nicht ohne Einfluß gewesen sei. Und in Frgt. C 4 (vgl. A 4, 2. Abschn., XI und A 5, XXXIX) werden zehn progressive Gemälde bei Milton namhaft gemacht.

S. 247, 6. „*Der Verlust des Gesichts.*" Es braucht hier nur darauf hingewiesen zu werden, daß von Homer die Sage berichtete, er sei blind gewesen, während Milton bekanntlich im Alter von einigen vierzig Jahren erblindete. Frgt. A 5, XL bemerkt L., es

lasse sich aus Homer selbst der Beweis führen, daß derselbe nicht blind gewesen sei.

S. 247,13—18. *„Das verlorene Paradies — hätte."* In seiner Besprechung der ersten Auflage dieser Ausgabe (Grenzboten f. 1876, III, 417) wirft Wustmann die Frage auf, ob diese Periode „syntaktisch und logisch" in Ordnung sei. Daß über ihren Sinn kein Zweifel aufkommen kann, ist selbstverständlich. Dennoch hat es in der That auf den ersten Blick den Anschein, als müßte eigentlich gesagt sein: „als die Leidensgeschichte Christi deswegen noch kein Poem ist, weil" u. s. w. Allein bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß diese Auffassung eine irrige ist. Hätte Lessing die Nebensätze, anstatt causal, concessiv gefaßt, so könnte es allerdings nicht anders heißen, als: „Das verlorne Paradies ist nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, obgleich es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen noch kein Poem ist, obgleich man kaum den Kopf u. s. w." Allein Lessing hat, und offenbar in sehr bewußter Absicht, hier Causalsätze gebraucht: mit Rücksicht auf Winckelmann u. a. nämlich, die das verlorne Paradies wegen seines Mangels an Gemälden für ein untergeordnetes Gedicht erklärten. Die beiden Sätze lauten also gedanklich so: 1) der Satz: „das verlorne Paradies ist, weil es wenig Gemälde bietet, ein untergeordnetes Gedicht," ist falsch. 2) Der Satz: „die Leidensgeschichte Christi ist, weil sie viel malbare Stellen bietet, ein Poem," — ist eben so falsch. Ein Umstand ist aber, der in dieser Periode eine gewisse Unklarheit der Construction hervorgerufen hat, der auch Schuld daran ist, daß man zunächst leicht dazu kommen kann, die Negation im zweiten Theil zu vermissen: das ist die doppelte Beziehung des „nicht weniger." Wir sind gewohnt, bei so construirten Sätzen „nicht weniger — als" für gleichwerthig zu nehmen mit „ebenso — als." Z. B.: „A ist nicht weniger weise, als B thöricht" = „A ist ebenso weise, als B thöricht." Aber diese Vertauschung des „nicht weniger" mit „ebenso" ist hier unmöglich; und zwar deswegen unmöglich, weil das „weniger" nicht bloß Beziehung hat auf die durch „als" eingeleitete Vergleichung im zweiten Satzglied, sondern weil es sich auch auf das Prädicat des ersten Satzgliedes bezieht. Daß dies der Fall ist, geht schon daraus hervor, daß der Satz einen ganz passenden Sinn geben würde, wenn man nach „Gemählde liefert" einen Punkt setzen wollte. Während also das „weniger" einerseits mit dem folgenden „als" zusammengehört, gehört es andererseits auch zu den Worten „die erste Epopee nach dem Homer" und bildet mit diesem zusammen den Begriff: „eine tief unter Homer stehende

gehen nun diese wichtigen Sätze hier der Reihe nach durch, dieselben prüfend und die dagegen erhobenen Einwände erwägend.

„Die Malerei gebraucht zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen als die Poesie." Derselbe Gedanke, den das aus Plutarch entnommene und oben besprochene Motto der Schrift ausspricht. „Die Malerei hat zu ihren Mitteln oder Zeichen Figuren und Farben in dem Raum, die Poesie artikulirte Töne in der Zeit." Hier könnte man den Einwand erheben, Figuren und Farben seien allerdings die Mittel der Malerei, artikulirte Töne aber nicht nur die der Poesie, sondern ebenso der Rede überhaupt, ja theilweise auch der Musik; ein Einwand, von dem gleich noch die Rede sein wird. „Die Zeichen müssen unstreitig ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben;" d. h. es muß ein Zusammenstimmen des Inhalts und des sinnlichen Materials stattfinden; jeder darzustellende Stoff ist ja durch sein Material mehr oder weniger bedingt. Haben nun aber die Mittel oder Zeichen der Malerei dasselbe Verhältniß zu dem Bezeichneten, wie die Mittel der Poesie? — Lessing geht davon aus: „nebeneinander geordnete Zeichen können auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Theile nebeneinander existiren, ausdrücken; aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgen." Die ersten Einwürfe, welche diese Deduction erfuhr, rühren von Mendelssohn her; vgl. Entwurf A 2. Schon in diesem Entwurf hatte ja Lessing seine Gedanken fast ganz ebenso, zum Theil sogar wörtlich, wie in der uns vorliegenden Schrift, entwickelt; nur fügte er in dem Entwurf (Abschn. II, S. 359) noch hinzu, „die Zeichen der Malerei seien natürlich, die der Dichtkunst willkürlich." Hierzu bemerkte Mendelssohn, daß die Poesie, da ihre Zeichen willkürliche seien, auch neben einander existirendes im Raume ausdrücken könnte; und diesem Einwande begegnet Lessing im Abschn. XVII, wo wir darauf zurückkommen werden. — Herder geht von demselben Unterschiede aus: die Zeichen der Malerei seien natürlich, die der Poesie willkürlich, durch allgemeine Convention angenommen, also könne man beide Arten Zeichen nicht miteinander vergleichen. Eben so verschieden sei die Art, wie die Zeichen wirken. Die Malerei wirke durch nebeneinandergestellte natürliche Zeichen im Raume; dies Nebeneinanderbestehen oder Coexistiren sei der Grund der malerischen Schönheit. Anders bei der Poesie. Das Aufeinander ihrer Zeichen sei nicht der Grund ihrer Schönheit, nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung, sondern bloß Nothwendigkeit, *conditio sine qua non.* Zur Vergleichung zieht Herder die Musik herbei. Bei der Musik

sei allerdings das Verhältniß wie bei der Malerei, denn die Musik wirke in der That ganz ebenso durch das Nacheinander in der Zeit, wie die Malerei durch das Nebeneinander im Raume. Die Musik wirke also in der That durch die Succesion; bei der Poesie aber thue das Natürliche in den Zeichen, Buchstaben u. s. w. zur Wirkung derselben wenig oder gar nichts: der Sinn, der willkürlich in dieselben hineingelegt ist, thue alles. Also, schließt Herder, kann man die Succession der Töne bei der Poesie nicht auf gleiche Stufe stellen mit der Coexistenz der Figuren und Farben bei der Malerei, weil die Zeichen, durch welche beide Künste wirken, nicht dasselbe Verhältniß zur bezeichneten Sache haben. — Mit dieser Argumentation im wesentlichen identisch ist die von Bollmann. Auch er sucht nachzuweisen, daß die artikulirten Töne der Poesie zu ihrem Gegenstande nicht dasselbe Verhältniß haben, wie die Zeichen der Malerei zu den ihrigen. Er geht davon aus, daß bei den meisten Künsten das Material, dessen sie sich bedienen, concret, real vorliegt und eben deswegen der Kunst gewisse Schranken setzt. Bei den einen Künsten liegt es in der Natur des Materials, daß es nur im Raume, nebeneinander erscheinen kann, und deshalb können diese Künste nur Coexistentes darstellen; bei den andern (genauer bei der andern) liegt es in der Natur des Materials, nur in der Zeit nacheinander erscheinen zu können, und eben deshalb kann diese Kunst nur Succesives darstellen. Jene Künste sind alle bildenden, diese Kunst einzig und allein die Musik. Die Poesie hingegen stehe zu allen diesen Künsten in einem Gegensatz. Ihr Material, die Sprache, ist es keineswegs in demselben Sinne, wie etwa Marmor oder Erz, Farbe oder musikalischer Ton. Nicht der Ton als solcher ist Material der Poesie, sondern der geistige Begriff, welcher damit verbunden wird. Die geistige Seite der Sprache ist für die Poesie die Hauptsache; die Sprache kann also nicht, wie Marmor, Erz u. s. w., die Schöpfungen der Kunst einschränken, sondern die Ideen des dichtenden Künstlers haben gar keine Schranken. Wenn also auch die Vorstellungen, welche durch die nacheinander vernommenen Worte erregt würden, nur nacheinander gefaßt werden könnten, so wäre damit doch nicht erwiesen, daß auch die Gegenstände, deren geistiges Abbild jene Vorstellungen sind, nur succesiv sein dürften.

Was Herder und Bollmann hier gegen Lessing entwickeln, das ist im Grunde nicht bloß gegen diesen gerichtet, sondern gegen die ganze zu jener Zeit herkömmliche und, wie wir gesehen haben (vgl. Einl. S. 6) auf Aristoteles beruhende Eintheilung der Künste, welcher Lessing einfach folgt. Man machte zum Theilungsprincip

der Künste das Darstellungsmittel, das Material; und indem man die Natur mit Rücksicht auf die schönen Künste in zwei Theile zerlegte: in den einen, den die Seele durch das Gesicht, und den andern, den sie durch das Gehör genießt (wie das z. B. bei Batteux geschieht), nahm man zwei Arten Künste an: solche, welche für das Gesicht wirken, — die bildenden Künste (von manchen wird auch noch die Tanzkunst dazu genommen); und solche, welche für das Gehör wirken, — die tonischen Künste, Musik und Poesie. Aber diese Eintheilung ist, wenn auch der Eintheilungsgrund an sich nicht ganz falsch ist, doch unrichtig. Die Musik hat zwar ihr sinnliches Material im Ton, aber bei der Poesie liegt die Sache ganz anders. Es ist falsch, Musik und Poesie als tonische Künste, als Künste der Zeit, zu coordiniren, da das Wort für die Poesie nicht das ist, was der Ton für die Musik. Die Poesie steht daher außerhalb der Künste, welche an bestimmtes Material gebunden sind. So faßt denn auch Solger (und ihm folgend Vischer) Poesie und Künste getrennt. Da für die Poesie die Sprache nicht Darstellungsmedium ist, wie für die Künste ihr Material, so faßt er sie als die Kunst der reinen, das Mannichfaltige aus sich erzeugenden ganzen Idee, als die universelle Kunst, und stellt ihr die andern Künste gegenüber als den Ausdruck der in das Mannichfache der Wirklichkeit zerspaltenen Idee. Vischer seinerseits weicht davon noch etwas ab, indem er zum Eintheilungsgrund der Kunst die Verschiedenheit der innern Organisation der Phantasie macht; und darnach unterscheidet er: die bildende, auf das Auge organisirte, die empfindende, auf das Gehör organisirte, und die dichtende, auf die ganze, idealgesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie. Diese Theilung ist im Grunde schon angedeutet in der von Kant in dessen „Kritik der Urtheilskraft" vorgeschlagenen. Kant unterscheidet drei Formen der Kunst, deren eine in Worten, die andere in Geberden, die dritte in Tönen darstellt, und theilt darnach ein in „redende Kunst", „bildende Kunst" und die „des Spiels der Empfindungen", indem er unter redender Kunst Beredtsamkeit und Dichtkunst begreift, unter bildender Kunst Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei, unter der Kunst des schönen Spieles der Empfindungen aber Musik und — Farbekunst; letztere eine heutzutage ganz unbekannte Art der Kunst, welche darauf hinausläuft, durch passende Zusammenstellung von Farben angenehme Eindrücke zu erzielen, etwas was heute für Trachten, Decorationen u. s. w. etwa als Farbenlehre bezeichnet werden könnte, damals aber systematisch durch das von Kastel erfundene und bei Schriftstellern jener Zeit mehrfach erwähnte sog. „Farbenclavier" *ad oculos* demonstrirt wurde.



(Vgl. Herder, Krit. Wäldchen I, 204.) Auch hier finden wir also bereits eine Abweichung von der alten Eintheilung nach dem Darstellungsmaterial, auf welcher Lessing's Argumentation noch beruht.

Es ist nicht zu leugnen, daß in der Deduction Lessing's hier eine Schwäche ist. Daher kommt es denn auch, daß er im nächsten Abschnitt genöthigt ist, das hier von der Poesie Gesagte einzuschränken; denn während er hier sagt, aufeinander folgende Zeichen könnten nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgten, muß er dort einräumen, daß, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, es gar wohl möglich ist, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben sowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind, daß man also auch Coexistentes zum Gegenstand der Poesie machen könne. Freilich — machen kann, wenn auch nicht machen soll. Die Begründung, warum dies nicht geschehen soll, ist eine Sache für sich, und wir werden Lessing bei dieser Begründung vollständig beistimmen müssen; hier muß nur gesagt werden, daß so, wie Lessing den Satz in seiner Argumentation ausspricht, zunächst es heißt, daß die Poesie Coexistentes gar nicht darstellen kann, so wenig die Malerei Aufeinanderfolgendes darstellen kann; und das ist in dieser Deduction nicht richtig.

„Gegenstände, die nebeneinander oder deren Theile nebeneinander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei." Gegen diesen Satz wendet sich vornehmlich eine Abhandlung von Tölken, „über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie," Berlin 1822, worin der Nachweis zu führen versucht wird, daß das von Lessing aufgestellte Gesetz zwar für die neuere Kunst gelte, für die antike aber nicht durchzuführen sei. „Man stellte," sagt Tölken, „die körperlichen Gegenstände keineswegs immer nach ihren sichtbaren Eigenschaften dar, sondern setzte die beseelte menschliche Gestalt an die Stelle des Leblosen. Dies gilt von allen größeren Naturwesen, Meeren, Bergen, Gegenden, Inseln, Strömen, Städten, Seen, Häfen, in einer Ausdehnung, welche selbst den Vorbereiteten oft überrascht." Als Belege werden angeführt: die Personification von Arkadien auf einem pompejanischen Gemälde des Herkules und Telephus; Alcibiades im Schoße der Nemea; ferner eine ganze Menge philostratischer Gemälde, wo Bergeshöhen, Wiesen, Flüsse u. s. w. als menschliche Wesen erscheinen. Fast die ganze Tölken'sche Schrift beschäftigt sich mit Anführung solcher Beispiele, wo leblose Dinge, nicht bloß Landschaften oder Theile der Natur,

sondern auch Tag und Nacht, Eigenschaften der Seele u. s. f. personificirt dargestellt sind. Bollmann schließt sich vollständig an Tölken an, um nachzuweisen, daß bei den Alten die Malerei nicht bloß Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften dargestellt habe. Allein beide Gegner wenden sich gegen etwas, woran Lessing hier gar nicht denkt. Er will einfach folgern, daß die Malerei vermöge ihrer Darstellungsmittel nur den Augen Sichtbares darstellen kann, daß sie darauf verzichten müsse, Dinge, welche dem Auge nicht zugänglich sind, Dinge, welche das Gehör oder einen andern Sinn berühren, darzustellen. In diesem Sinne ist zum Verständniß Lessing's das Frgt. D 2 von Wichtigkeit, in dem es heißt, wie die Sprache, so habe auch die Malerei ihre Prosa, und es gebe daher poetische und prosaische Maler. Prosaische Maler nenne er solche, welche die Dinge, welche sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen. Also Maler, welche aufeinanderfolgende Dinge mit den nebeneinanderstehenden Zeichen der Malerei vorstellten; oder die, gleich den Allegoristen, die natürlichen Zeichen der Malerei mit willkürlichen vermischten; oder die durch die sichtbaren Zeichen der Malerei nicht allein Sichtbares, sondern auch Hörbares oder Gegenstände anderer Sinne damit vorstellen wollten. Dieses Frgt. zeigt ganz deutlich, was Lessing meint, wenn er sagt: „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind Gegenstand der Malerei." Dürfte man gegen diesen Satz ein Bild wie den erzürnten Musiker oder das lachende Parterre von Hogarth oder die singenden Engel van Eycks als Beweis anführen? Dürfte man aus diesen und ähnlichen Bildern schließen, daß die Malerei auch Hörbares darstellen könnte? Gewiß nicht! Freilich sucht Mosler, Krit. Kunststud. S. 13 ff. nachzuweisen, daß ein Gespräch, ja selbst ein Monolog malbar sei, und er führt als Belege an: Rafael's Schule von Athen, Lionardo's Abendmahl, Tizian's Zinsgroschen, Rethel's Prolog zum Hannibalszug; für die Monologe Michel Angelo's Propheten und Sibyllen, Kaulbach's Narrenhaus. Von letzterem — einer allerdings genialen, aber im Grunde doch unkünstlerischen psychiatrischen Studie, brauche ich nicht zu sprechen. Die Propheten und Sibyllen sind scharf charakterisirte Gestalten; wir erkennen aus der Darstellung der Propheten den Geist, den ihre Schriften athmen, die verschiedenen Arten ihrer Prophetieen — aber ihre Worte oder Gedanken? — Und jene angeblichen Darstellungen von Gesprächen, was sind sie anders als Handlungen, was hat der Maler anderes dargestellt und darstellen wollen, als den Eindruck, den gesprochene Worte von bestimmtem Sinn auf die dargestellten Personen machen? Lionardo's Abendmahl



giebt uns nicht die Worte: „Einer unter euch wird mich verrathen", sondern den je nach dem Charakter der Apostel verschiedenen Eindruck, den sie auf dieselben machen. Will man das ein gemaltes Gespräch nennen — nun, dann sind die meisten Kunstwerke, die eine zusammengesetzte Handlung darstellen, solche gemalte Gespräche, die beiden Giebelfelder des Parthenon z. B., oder jede Darstellung des englischen Grußes u. s. f. Nur glaube man nicht, wenn man diese Werke so auffassen will, daß die Kunst Hörbares darstellen dürfe oder könne. — Ebenso ist es mit dem ersten Punkt: daß Maler mitunter darauf verfallen, Dinge, die aufeinander folgen, im selben Bilde darzustellen, kann uns noch kein Beweis sein, daß die Malerei das dürfe, ja auch nur im Stande sei, uns diese Aufeinanderfolge anschaulich zu machen. (Wir kommen darauf im XVIII. Abschnitt zurück.) Und endlich die Allegorie! Auch hier zeigt das angezogene Fragment deutlich den Sinn, welchen Lessing damit verbindet. Die Allegoristen begehen den Fehler, daß sie die natürlichen Zeichen, deren sich die Malerei bedient, mit willkürlichen vermischen. Die natürlichen Zeichen: d. h. daß ein Mensch eben einen Menschen, eine Säule eine Säule vorstellt; die Allegoristen malen eine Frau an einer Säule, aber diese Säule ist keine wirkliche Säule, sondern soll nur die Festigkeit bedeuten, und die Frau ist keine wirkliche Frau, sondern etwa die Beharrlichkeit; sie malen eine Figur mit einem Steuerruder, aber dies Steuerruder ist kein wirkliches, und diese Frau ist keine Frau, sondern das Glück. Die Malerei hat sich in der That manchmal auf diese Abwege begeben; aber ist darum der Lessing'sche Satz weniger giltig? Zumal wenn wir sehn, daß die von Tölken beigebrachten Beispiele wenig oder gar nichts beweisen.

Denn erstens operirt Tölken sehr viel mit den Philostraten, und wir wissen heutzutage, daß deren Beschreibungen durchaus nicht sehr zu trauen ist. Entweder sind sie ganz und gar fingirt und die Bilder haben nie existirt, oder, und das wird wohl das richtige sein (man vgl. die Literatur darüber bei Nemitz, *De Philostratorum imaginibus Vratisl. 1875 p. 3—9*), die Philostrate haben zwar wirkliche Gemälde beschrieben, aber in so sophistisch-rhetorischer Weise aufgeputzt, so verbrämt mit Reminiscenzen aus Dichterstellen, so undeutlich und phrasenhaft, daß es überaus schwer ist, den wirklich dargestellten Kern aus den Beschreibungen herauszuschälen. Aber selbst wenn wir sie gelten lassen und die andern Beispiele Tölkens noch hinzunehmen: fast alles, was wir da finden, sind Personificationen von Naturgegenständen oder Naturereignissen. Alle diese Wiesen, Warten, Berge, Landschaften, die uns da als Personen ent-

gegentreten, sie entspringen nicht einer Neigung der Griechen zur Allegorie, sondern basiren auf der den Griechen eigenen Vorliebe, die ganze sie umgebende Natur nicht als solche, sondern belebt aufzufassen. So wenig es Allegorie genannt werden kann, daß die griechische Mythologie Nymphen und Dryaden als Repräsentanten der Quellen und Bäume kennt, so wenig ist es Allegorie, wenn sie sich Wiesen, Berge etc. als lebendige, halb göttliche Wesen vorstellt. Alle diese Beispiele müssen also meiner Ansicht nach zurückgewiesen werden. Wenn nun Bollmann sagt: „die Allegorie war bei den Alten etwas ganz gewöhnliches und ward von den besten Meistern nicht verschmäht," so glaube ich dies entschieden ablehnen zu müssen. Freilich darf man nicht die Charis, die Nike, Eros oder Pothos u. s. w. als Allegorien hierher rechnen: wenn man so verfährt, dann ist die ganze griechische Götterwelt Allegorie, dann ist Ares der Krieg, Aphrodite die Anmuth, Athene die Weisheit, Hephaestos die gewerbliche Thätigkeit oder, wenn man lieber will, das Feuer und Poseidon das Wasser. Aber so darf man denn doch nicht verfahren; man darf nicht vergessen: alle jene göttlichen Personen sind zwar die Repräsentanten der bezeichneten Dinge, sie verleihen auch den Menschen jene Eigenschaften, aber sie sind nicht diese Eigenschaften selbst, sie sind nicht wandelnde Abstracta, und ihre Attribute sind nicht „allegorische," sondern „poetische" (s. oben Abschn. X, S. 226 fg.). Und wenn die Grenzen zwischen beiden auch manchmal etwas schwer zu ziehen sind, wenn auch beide Gebiete manchmal ineinander übergreifen, so kann dann doch in den meisten Fällen zur Entscheidung dienen, ob eine solche Figur der bewußten Verstandesthätigkeit, sei es des Dichters, sei es des Künstlers, ihre Entstehung verdankt, und dann ist sie allegorisch; oder ob sie sich von selbst im Volksglauben und Volksbewußtsein herausgebildet hat, und dann ist sie mythisch. So ist denn allegorisch in der That die „Leichtgläubigkeit" und die „List," die auf einem Bilde des Aristophon neben Priamus und Helena stehn, allegorisch ist das ganze Gemälde von der Verleumdung, welches dem Apelles zugeschrieben wird, obgleich die Berechtigung dazu fraglich ist; allegorisch ist der Kairos (der günstige Augenblick) des Lysipp. Aber solche reine und wirkliche Allegorien sind in der griechischen Kunst der klassischen Zeit durchaus nicht häufig, sind eine specielle Eigenthümlichkeit des römischen Cultus und der römischen Kunst, besonders der Münzprägung und der Sphragistik — überhaupt der höfischen Kunst der Kaiserzeit, der sie auch größtentheils ihre Entstehung verdanken. — Ich glaube also nach dem Gesagten es direct ablehnen zu müssen,



daß die antike Kunst hier Lessing's Thesen widerspreche, indem ich im Gegentheil der Ansicht bin, daß sie, selbst wo sie scheinbar Ausnahmen bietet, durch diese nur die Regel bestätigt.

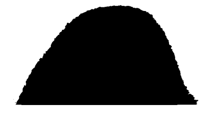
Hingegen stimme ich Bollmann bei, wenn er (um diesen Punkt als einen für Lessing's Kunstprincipien wichtigen gleich hier mit zu erörtern) Lessing's Ansicht von der Historienmalerei verwirft. Indem Lessing nämlich die körperliche Schönheit allein zum Endzweck der Malerei macht, setzt er die Tendenz der Historienmalerei herab. Er sagt im Frgt. C 7, S. 440: „Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen. Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen." Er tadelt dann die neueren Maler, daß sie das Mittel zur Absicht machten, daß sie Historie malten, um Historie zu malen, und nicht bedächten, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machten. Offenbar geht Lessing hier in seinen Consequenzen etwas zu weit. Lessing äußert sich über seinen Standpunkt noch etwas ausführlicher in dem in der Einl. S. 102 erwähnten Briefe an Nicolai vom 26. März 1769, Werke XII, 224 (265). Hier geht er davon aus, daß die Zeichen der Poesie, wie der Malerei, beide sowohl natürlich als willkürlich sein können, daß es demnach von der Malerei wie von der Poesie eine höhere und eine niedere Gattung gebe. Zur niederen Malerei rechnet er hier nicht bloß wie in dem oben angeführten Fragment die allegorische, welche natürliche Zeichen mit willkürlichen vermische, sondern auch die historische. „Ich nenne aber," fährt er fort, „willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Costume gehört, sondern auch einen großen Theil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen: aber es sind doch natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständniß, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen." Das ist denn doch anfechtbar; richtige Darstellung des körperlichen Ausdrucks darf wohl auf allgemeines Verständniß rechnen, denn der körperliche Ausdruck, obschon willkürlich, wird doch zu allen Zeiten und bei allen Völkern, bis auf geringe Abweichungen, im wesentlichen identisch sein, also auch allen Völkern und allen Zeiten verständlich. Lessing schließt dann seine Bemerkungen über die Malerei mit den Worten: „Alles, was ich noch von der Malerei

gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigenthümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, daß sie auch, außer dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur leugnen wollen, daß ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme.* Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist." Darin werden wohl nur wenige Lessing heutzutage beistimmen: wir würden nach dieser Auffassung nicht nur die herrlichsten Schöpfungen der modernen Kunst als unter der eigentlichen Aufgabe der Malerei stehend betrachten müssen, auch in der antiken Kunst könnte dann vieles vor dem Richterstuhle der Kritik nicht bestehen. Schönheit ist wohl Haupt-, aber nicht alleiniger Zweck der Kunst; sie kann des Ausdrucks nicht entbehren.

„Die Gegenstände, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen, folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."

Bereits in der Einleitung S. 78 fg. habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß Mendelssohn im Entwurf A 2 an der entsprechenden Stelle „Bewegungen" für „Handlungen" zu setzen vorschlug, und daß Lessing darnach in den späteren Entwürfen in der That diese Aenderung annahm, im Laokoon aber wieder zur ersten Fassung zurückkehrte. Aufgegeben hatte er deswegen den Begriff der Bewegung noch nicht; aber er konnte ihn hier, für den vorliegenden Zweck, entbehren. Hier, in unserm Abschnitte, kam es vornehmlich darauf an, die Fundamentalunterschiede der Körper mit ihren Theilen nebeneinander, der Handlungen mit ihren Theilen nacheinander, recht scharf und prägnant hinzustellen; die weitere Ausführung des Begriffes der Handlung, ihres Zusammenhanges mit dem Begriff der Bewegung wie dem eines bestimmten Endzweckes, blieb einem späteren Abschnitte vorbehalten (vgl. Frgt. C 11 und Einl. S. 79 fg.).

* Hier meint Guhrauer, „leugnen" sei verschrieben für „sagen"; hingegen erinnert Grosse, Wissensch. Monatsbl. f. 1877 S. 111 an den bei Lessing häufigen Gebrauch der Negation nach leugnen. Indessen neige ich mich hier doch zu der ersten Annahme hin; das Wort weniger ist hier mehr als eine bloße Negation, es ist unentbehrlich; auch hat doch Lessing nicht etwas leugnen, sondern etwas behaupten wollen. Wie er daher im folgenden schreibt: „ich habe nie — gezweifelt — ich habe nur gesagt, daß . . . weniger", so hat er vermuthlich auch hier schreiben wollen: „Ich habe nie geleugnet — ich habe nur sagen wollen, daß — weniger" u. s. w.

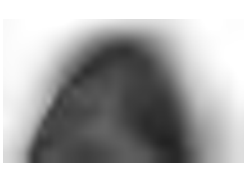


Indessen hat die für den Laokoon gewählte Fassung der Definition der Handlung nicht verfehlt, Widerspruch hervorzurufen. Herder zunächst leugnet (S. 204), daß Gegenstände, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgen, deswegen überhaupt Handlungen heißen könnten; der Begriff des Successiven sei zu einer Handlung nur die halbe Idee: es müsse ein Successives durch Kraft sein; Kraft sei der Mittelpunkt der Handlung. Ebenso vermißte Bollmann die Bestimmung, daß der Zweck etwas dem sich Bewegenden oder Thätigen Immanentes, sein Zweck sein müsse, weil sonst jeder arbeitenden Maschine Handlung zugeschrieben werden müsse. Es fehle das Hervorheben des handelnden Individuums; das Individuum sei es, welches sich einen bestimmten Zweck zu realisiren vornehme und dazu seine Kräfte in Bewegung setze. Alle dadurch hervorgebrachten Resultate nenne man, setzt Bollmann S. 18 weiter im Anschluß an Hotho, Gesch. der altdeutsch. u. niederl. Malerei I, 63 auseinander, zuvörderst That. Lege man dabei den Nachdruck auf die äußere Realisation, welche sich zu einem Complex von Umständen und Begebenheiten ausbreite, so erscheine die That als Begebenheit; als Handlung, wenn sich, wie im Drama, das Hauptinteresse bei allem Geschehn auf die innern Leidenschaften und Zwecke, auf den Charakter und Entschluß der Individuen richte, um diese als den wesentlichen Punkt herauszuheben, von dem alles ausgehe und worauf sich alles zurückbeziehe.

Indessen Herders wie Bollmanns Polemik gegen die Lessing'sche Definition, resp. die Erweiterung der letzteren, wäre nicht nöthig gewesen, wenn dieselben in Betracht gezogen hätten, daß Lessing bereits in einer früheren Schrift den Begriff der Handlung eingehend und mit all den Forderungen, welche seine Kritiker hier stellen, definirt hatte. Das ist, worauf bereits in der Einl. S. 73 fg. hingewiesen wurde, in seiner Abhandlung über die Fabel geschehen. Hier heißt es, Werke V, 370 (414): „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruhet auf der Uebereinstimmung aller Theile zu einem Endzwecke." Hier haben wir den von Herder vermißten Begriff der Kraft; ganz ebenso heißt es im Frgt. C 11 S. 444: „Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung." Und auch der von Bollmann dargelegte Unterschied zwischen Begebenheit und Handlung ist in jener Abhandlung bereits vorgesehen, denn es heißt etwas weiterhin: „Doch nicht genug, daß das, was die Fabel erzählt, eine Folge von Veränderungen ist: alle diese Veränderungen müssen zusammen nur einen einzigen an-

schauenden Begriff in mir erwecken. Erwecken sie deren mehrere, liegt mehr als ein moralischer Lehrsatz in der vermeinten Fabel, so fehlt der Handlung die Einheit, so fehlt ihr das, was sie eigentlich zur Handlung macht, und sie kann, richtig zu sprechen, keine Handlung, sondern muß eine Begebenheit heißen."

Jene unzulängliche, nur an den Wortlaut, nicht an den Grundgedanken Lessings sich haltende Auffassung seiner hier im Laokoon gegebenen Definition hat nun aber noch einen andern Irrthum zur Folge gehabt. Herder schließt daraus (S. 227 fg.), Lessing habe damit, daß er Handlungen in jener angeblich zu engen Definition als die eigentlichen Gegenstände der Poesie bezeichnete, die lyrischen, die dogmatischen (d. i. dialektischen), die Idyllendichter u. s. w. aus der Poesie ausgeschlossen; er „zittert vor dem Blutbade", welches dadurch unter alten und neuern Dichtern angerichtet werden müsse. Gervinus versteht Lessing ebenso falsch, wenn er Herder wegen dieser Furcht verspottet (Nat. Liter. IV, 356): „Und was weiter? So bleibt eben die Zahl der echten und wahren Dichter und Dichtungsarten übrig, unter denen uns wohl ist." Aber wie fern stand Lessing dieser lächerlich rigorosen Auffassung von Gervinus! wie wenig fiel es ihm ein, die Lyrik zu verurtheilen! — Für Lessing handelte es sich ja im Laokoon gar nicht um die Lyrik, sondern vornehmlich um das Epos; dann aber darf man nicht vergessen, daß ja auch jede Bewegung des Gemüths — und diese sind doch der Gegenstand der Lyrik — eine Handlung ist. Und das sagt Lessing ausdrücklich wiederum in der Abhandlung über die Fabel, wenn er S. 375 (419) von den Kunstrichtern, welche nur die Handlung sehen, wo die Körper so thätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern, bemerkt: „Es hat ihnen nie beyfallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Thätigkeit dabey bewußt wären." Damit ist wohl zur Genüge ausgesprochen, daß Lessing den Begriff der Handlung nicht im entferntesten so eng zog, als es nach seiner Definition im Laokoon, wo es ihm eben nur auf einen speciellen Gesichtspunkt ankam, scheinen könnte. (Ich muß bemerken, daß ich bei der Darlegung dieser soeben besprochenen Punkte nicht nur durch die Bemerkung Grosse's a. a. O. S. 110 fg., sondern auch durch freundliche schriftliche Mittheilungen meines geschätzten Freundes unterstützt worden bin.)



Lessing fährt fort: „Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper." Hierzu gehören ergänzend mehrere Fragmente. Zunächst A 5, XLIII, S. 402, wo die collectiven Handlungen als gemeinsames Gebiet der Malerei und Poesie bezeichnet werden (vgl. auch A 4, 2 Abschn. XV S. 396); und ferner das schon oben berührte Frgt. C 11, wo der Gegensatz von einfachen und collectiven Handlungen erörtert und dargelegt wird, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen dürfe, da diese nur der Poesie verblieben, während die collectiven Handlungen recht eigentlich zu den Vorwürfen der Malerei gehören. — Weiter wird dann abgehandelt, wie die Poesie sich bei collectiven Handlungen zu verhalten habe, worüber s. unten; und dann, wie die Malerei dieselben aufzufassen hat. Der Maler solle bei Vorstellung collectiver Handlungen, da die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile in der Malerei so geschwind geschehen könne, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben, mehr auf die Schönheit des Ganzen als auf die der Theile sehn; und daß Lessing darunter vor allen Dingen eine schöne und übersichtliche Anordnung versteht, das geht aus dem Beispiele hervor, welches er beibringt, nämlich Michel Angelo's jüngstem Gericht, einem Bilde, das nicht nur durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen viel verliere, sondern auch gar keiner schönen Anordnung fähig sei, die auf einmal ins Auge fallen könnte; die allzuviel Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich sei, verwirrten und ermüdeten das Auge. Ich stehe keinen Augenblick an, Lessing's Worte hier im allgemeinen wie im speciellen Beispiel Wort für Wort zu unterschreiben, um so mehr, als der Fehler, den Lessing hier bezeichnet, ein in der modernen Malerei noch überaus gewöhnlicher ist. Ich nenne wieder, um das bekannteste Beispiel zu wählen, die Kaulbach'schen Treppenhausbilder. Die Reformation sei ausgenommen — sie ist ja überhaupt kein historisches Gemälde, keine Darstellung einer „collectiven Handlung", sondern nur eine Portraitgalerie. Aber ich nenne den babylonischen Thurmbau, die Zerstörung Jerusalems, Bilder, deren Partien im einzelnen ja oft von hoher Schönheit sind, zumal in Form und Gruppi-

rung, und die doch in der Anlage als verfehlt bezeichnet werden müssen, weil der Meister die Schönheit des Ganzen über der des Einzelnen verabsäumt hat. Man ist nicht im Stande, sich einen Totaleindruck zu verschaffen, die ganze Compostion mit einem Blicke zu übersehen; es fehlt überall der geistige Mittelpunkt, dem sich alles Einzelne unterordnet, die Gemälde zerfallen in lauter einzelne Gruppen, deren jede für sich ihre gesonderte Betrachtung verlangt: „die allzuvielen Figuren verwirren und ermüden das Auge." Den gleichen Fehler weisen viele moderne Compositionen der historischen Kunst auf; auch hier merkt man wieder, daß Lessing's Laokoon mehr Einfluß auf die Dichter gehabt hat, als auf die Künstler.

Betreffs der Wahl des Augenblicks der zu schildernden Handlung heißt es dann weiter: „Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird." Was Lessing hier den „prägnantesten" Moment nennt, ist dasselbe, was er im 3. Abschnitt (S. 165) als den „fruchtbarsten" Moment bezeichnet hat; vgl. darüber S. 512 ff. (Den „einzigen Augenblick" hebt auch Webb, vgl. Einl. S. 29, hervor, obgleich er nur von der Historienmalerei sagt, sie sei die Vorstellung einer Handlung, die bloß einen Augenblick lang dauere.) Auch hier behauptet Tölken a. a. O. und ihm folgend Bollmann, daß unsern Künstlern zwar kaum möglich sein würde, sich diesem Gesetze zu entziehen, daß hingegen bei den Alten die Sache anders gelegen habe. Die meisten Gemälde der Alten würden zwar dieser Forderung entsprochen haben, weil die meisten Mythen sich leicht in einen prägnanten Moment zusammenfassen ließen, auch weil die ältere Malerei viel mehr Einzelgestalten gebildet habe, als die moderne: aber die griechischen Künstler hätten sich keinen einzigen Augenblick bedacht, auch das nacheinander Geschehende zugleich und auf einmal vor Augen zu bringen. Als erstes Beispiel führt Tölken an die marathonische Schlacht von Panainos in der Stoa poikile zu Athen, wo der ganze Kampf von Anfang bis zum entscheidenden Siege auf einmal in ununterbrochener Reihe dargestellt war: aber dies Bild ist auch das einzige aus allen in der alten Kunstgeschichte erwähnten, welches er dafür anführen kann. Er nennt zwar noch ein Gemälde des Pamphilos, von welchem Plin. (*XXXV, 76*) sagt, es stelle die Schlacht bei Phlius und den Sieg der Athener vor; aber wie darf man aus diesen Worten schließen, daß hier mehrere Momente des Kampfes zur Anschauung gebracht waren? Und ebenso, wenn er anführt, daß man es geliebt

habe, unter den Hallen und im Vorhause der Tempel ganze Fabelkreise darzustellen, den Zug der Argonauten, den Krieg der Sieben gegen Theben, die Kämpfe der Ilias, die Zerstörung von Troja u. s. w., — wo steht es, daß diese Fabelkreise immer in einem einzigen Gemälde behandelt waren, daß nicht vielmehr die einzelnen Momente auch in einzelnen Abtheilungen dargestellt waren, oder daß, wie bei noch erhaltenen Darstellungen der Iliupersis, nur ein prägnanter Moment, aus lauter gleichzeitigen Handlungen bestehend, gewählt war? Kurz, es bleibt von diesen Beispielen nur die Marathons-Schlacht, und auch bei dieser ist wohl anzunehmen, daß sie in mehrere, äußerlich getrennte Abtheilungen zerfiel. Hingegen soll und kann gar nicht geleugnet werden, daß unter den antiken Denkmälern sich Verstöße gegen diese Regel finden; einmal in den Philostratischen Bildern, bei denen man oft nicht umhin kann, eine Theilung in mehrere Scenen anzunehmen; sodann bei den Sarkophagreliefs, wo Darstellung verschiedener Momente desselben Mythus etwas ganz gewöhnliches ist, und auch auf Wandgemälden (um von Vasenbildern zu schweigen), wo derartige Erscheinungen früher bezweifelt wurden, aber neuerdings wiederholt nachgewiesen worden sind. (So kürzlich in einem Gemälde der Medea, Arch. Ztg. f. 1874, Taf. 13, S. 134 ff. Vgl. außerdem über diese Frage Brunn, Philostr. Gemälde gegen Friederichs vertheid., Neue Jahrb. Supplem. IV, 1861, S. 233 ff.) Nur darf man eins nicht vergessen: fast alle diese Denkmäler, auf denen verschiedene aufeinanderfolgende Scenen dargestellt sind, haben eine architektonische oder ornamentale Gliederung, sodaß jede Scene für sich gesondert erscheint. Das ist der Fall fast bei sämmtlichen Sarkophagreliefs und ebenso bei den bekannten, auf dem Esquilin gefundenen Odyssee-Landschaften, wo eine architektonische Pfeilerdecoration jede Scene gesondert erscheinen läßt. Viel häufiger fehlen neuere Meister gegen die Lessing'sche Regel. Bollmann führt mehrere Beispiele an; über die ebenfalls von ihm angeführte Geschichte des verlornen Sohnes von Tizian äußert sich Lessing in dem citirten Fragment sehr scharf, indem er namentlich gegen Richardson auseinandersetzt, daß dieser Fehler des Malers viel beträchtlicher sei, als wenn ein dramatischer Dichter ein einziges Stück ganze Jahre dauern lasse; denn erstens habe der Maler nicht die Mittel, welche der Dichter habe, unserer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts zu Hülfe zu kommen; zweitens fließen beim Maler alle verschiedenen Orte in einen Ort und alle verschiedenen Zeitpunkte in einen Zeitpunkt zusammen, weil wir alles auf einmal übersehen; und drittens gehe im Gemälde die Ein-

heit des Helden verloren; man sehe den Helden zugleich mehr als einmal, was einen höchst unnatürlichen Eindruck mache. — Es ist anzuerkennen, daß dieser Fehler gegen die Einheit des Orts und der Zeit bei den modernen Malern ein seltner ist. Schwind wählt in seinem Mährchen von den sieben Raben eine Pfeilerdecoration, um die Scenen zu trennen; und bei seiner schönen Melusine trennen Felsen, Bäume und Büsche oder Architekturen die einzelnen Momente der dargestellten Sage. Hingegen hat Kaulbach in mehreren seiner sonst unübertrefflichen Illustrationen zum Reineke Fuchs (III. Gesang: Reineke und Grimbart) sich jenen Verstoß in sehr ausgesprochener Weise zu Schulden kommen lassen.

Während die Berechtigung dieser Gesetze für die Malerei keinerlei Bedenken unterliegen kann, finden die Vorschriften für die Poesie mehr Anfechtung. Nachdem Lessing vorher Handlungen als das eigentliche Gebiet der Poesie bezeichnet hat, fährt er fort: „Auf der anderen Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen." .... „Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht. Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände." — Um zunächst bei der Hauptsache stehen zu bleiben: wir haben oben (S. 594 ff.) gesehn, daß die Prämisse, auf welche Lessing diese Folgerungen gründet, insofern nicht ganz festtand, als in der That die Zeichen der Malerei mit denen der Poesie nicht vollständig auf dieselbe Stufe gestellt werden können. Damit würde denn auch die Consequenz fallen, und Herder wie Bollmann nehmen das auch an, und während letzterer zwar im allgemeinen dem Lessing'schen Princip, daß die Poesie die Schilderung coexistenter Dinge möglichst zu meiden habe, beistimmt, verwirft Herder dasselbe eigentlich vollständig und nimmt die beschreibende Poesie gegen seine Angriffe in Schutz. Dennoch werden wir uns sagen müssen, daß selbst wenn die Lessing'sche Prämisse aus den angeführten Gründen anfechtbar ist, wir doch, wenn auch auf einem weniger logisch genau fortschreitenden Wege, zur selben Consequenz kommen müssen. Wenn es klar ist, daß das eigentliche Gebiet der Malerei Körper und nicht Handlungen sind, weil ihr eine räumliche, keine zeitliche Darstellung, zu Gebote steht,

so können wir umgekehrt folgern, daß der eigentliche Gegenstand der Poesie Handlungen und nicht Körper sind, weil ihr nur eine zeitliche, keine räumliche Darstellung zu Gebote steht. Das Werk des Malers wird vom körperlichen Auge des Sehenden mit einem Blick aufgenommen und damit zugleich auch vom Geiste; mit einem Male erkennen wir jede einzelne Eigenschaft des dargestellten Körpers, wenigstens im Totaleindruck. Anders bei der Poesie. Können wir auch die artikulirten Töne nicht in derselben Weise ihr Mittel und Werkzeug nennen, wie die Figuren und Farben bei der Malerei, so liegt es doch in dem Wesen der Poesie begründet, daß sie, obgleich an und für sich nur auf den Geist und auf keinen körperlichen Sinn berechnet, der Sinne zu ihrer Aufnahme nicht entbehren kann; sei es nun des Ohres für den, welcher das poetische Erzeugniß hört, sei es des Auges für den, welcher es liest. In beiden Fällen aber können die Vorstellungen, welche der Dichter im Geiste hervorrufen will, nicht wie bei der Malerei mit einem Male erzeugt werden, sondern nur nacheinander; und darum sind Handlungen, als dasjenige, was in der Zeit nacheinander folgt, das eigentliche Gebiet der Poesie. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß es der Poesie nicht möglich wäre, mehrere gleichzeitige Handlungen, „collective", wie Lessing sagt, darzustellen; aber es hat das schon sein Mißliches: niemals wird es der Poesie gelingen, die Gleichzeitigkeit der von ihr zeitlich nacheinander geschilderten Handlungen so zum Bewußtsein des Hörers zu bringen, wie es dem Maler gelingt. Lessing dachte auch gar nicht daran, collective Handlungen von der Poesie auszuschließen, und er äußert sich darüber in den schon mehrfach angeführten Fragmenten dahin, daß diese collectiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei keineswegs auszuschließen seien. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen, so erfolge doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Der Dichter könne sehr wohl das nach und nach beschreiben, was man bei dem Maler nur nach und nach sehen könne; daher wären die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie. Lessing erlaubt also dem Dichter collective oder coexistente Handlungen; aber er giebt auch an, in welcher Weise der Dichter dabei zu verfahren habe. Nicht wie der Maler, der bei Darstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen sehen soll (s. oben S. 605 fg.); denn gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie ebenso geschwind geschehen könnte, als in der Malerei, so falle doch ihre Verbindung in jener

weit schwerer als in dieser, und das Ganze könne folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist. Was sie daher am Ganzen verliere, müsse sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön sei.

Darf nun der Dichter auch collective Handlungen schildern, wie verhält es sich mit den coexistirenden Dingen, also mit Beschreibungen? — Liegt die Sache da ganz ebenso? — Bollmann nimmt das an; er schlägt dasselbe Verfahren dafür vor, indem er sagt (S. 16): „Nöthigen den Dichter die Umstände, bei einer nur skizzirten Darstellung des Ganzen nicht stehen zu bleiben, sondern zu einem ausführlichern, mehr ins Einzelne gehenden Gemälde zu schreiten, so suche er in solchem Falle seine Aufgabe darin, was dem Ganzen an sinnlicher Klarheit abgehen würde, durch Lebendigkeit der einzelnen Züge zu ersetzen." Indem er dann die Lessing'sche Vorschrift bezüglich der collectiven Handlungen anführt, fährt er fort: „Alles, was Lessing an der angeführten Stelle von der Darstellung collectiver Handlungen sagt, gilt ebenso für die ins Einzelne gehende Darstellung coexistenter Gegenstände durch die Poesie. Der Dichter male jeden einzelnen Zug so, daß unsere Phantasie lebhaft erregt wird, er führe uns mit poetischer Kraft die einzelnen Theile vor, sodaß jeder eine frische Vorstellung, ein lebendiges Bild erwecke, wir werden dann schwerlich, wenn der Dichter uns während seiner ganzen Schilderung durch die Kraft seines Genius in Illusion zu setzen verstanden hat, am Schluß, wenn wir sein Werk aus der Hand legen, daran denken, die einzelnen Züge mühsam zu einem Gesammtbild zu vereinigen." Aber was hat denn der Dichter dann erreicht? Er hat erreicht, daß wir, ohne zu ermüden, seine Schilderung lasen, daß wir uns jeden einzelnen Zug lebhaft vorzustellen vermochten; aber er hat nicht erreicht, daß wir vom Ganzen einen so deutlichen Begriff mitnehmen, wie ihn uns ein Blick auf ein Gemälde geben würde. Der Leser „hat die Theile in seiner Hand, fehlt leider nur das geistige Band." Da nun der Dichter dies überhaupt auf keine Weise erreichen kann, auch nicht durch den von Lessing weiterhin empfohlenen „Kunstgriff" Homers, statt der Beschreibung des Gegenstandes denselben vor uns entstehen zu lassen, so folgt daraus nur, daß eben derartige Beschreibungen nicht Gegenstand der Poesie sein können. Doch davon wird bei Abschn. XVII noch eingehender zu handeln sein.

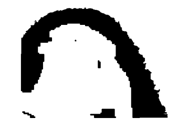
S. 252, 6—14. *„Ich würde — werden müßen."* Gegen diese Bevorzugung Homers, dagegen besonders, daß von Homer gewissermaßen Gesetze für andere Dichter abstrahirt werden sollen, protestirt

Herder namentlich im XVII. Abschn. S. 209 ff.; er verweist auf den Unterschied zwischen lyrischem und epischem Dichter; er meint, auch wenn man nur vom Epos spreche, könne man Homer's Manier nicht als die des Epos schlechtweg, sondern bloß als seine eigentliche Manier bezeichnen. Demselben Einwande schließt sich Bollmann an; „wenn man auch", sagt er S. 23, „nach dem heutigen Standpunkt der Forschung genöthigt ist, im Homer die epische Poesie eines ganzen Zeitalters und nicht bloß einen einzelnen Dichter zu sehen, so würde selbst damit jene Kunstregel, wenn sie sich bestätigte, immer nur erst für das Epos, aber noch keineswegs für die andern Gattungen der Poesie bewiesen sein; daß dies Gesetz epischer Dichtkunst auch für alle übrigen Dichter, für den Erotiker, den Idyllendichter u. s. w. ebenso bildend sei, bliebe selbst dann noch fraglich." Hiergegen ist zu bemerken, daß Lessing zunächst nur von erzählender Dichtung handelt; Hauptgebiet der Lyrik ist aber die Empfindung, nicht die Schilderung. Offenbar will Lessing den Homer nicht als Muster für alle Dichtungsarten hinstellen; er selber nimmt an einer spätern Stelle (Abschn. XVII S. 263 fg.) ausdrücklich die didaktische Dichtung z. B. aus. Aber für Epos und erzählende Dichtung hatte Lessing ein gewisses Recht, den Homer als Kanon aufzustellen, weil er — und wer wollte ihm darin nicht beistimmen? — den Homer für den ersten Epiker aller Zeiten hielt. Man mag unser deutsches Heldenepos noch so hoch stellen, mit Homer darf es ebensowenig auf eine Stufe gestellt werden, als Tasso, Ariost, Milton, Klopstock. Und wenn wir unser neueres Epos betrachten, z. B. Hermann und Dorothea, so finden wir, daß Goethe gerade bei Homer in die praktische und bei Lessing in die theoretische Schule gegangen ist. Also darf Lessing die Berechtigung, auf die Praxis des Homer so hohen Werth zu legen, nicht bestritten werden.

S. 252,30—253, 8. „*Für ein Ding — bringen wollte.*" Herder bemerkt hiergegen, daß es an und für sich zweifelhaft sei, ob die einzelnen von Homer gewählten Epitheta wirklich immer solche seien, die den Gegenstand andeutungsweise durch Handlung schildern oder die das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecken, von welcher er ihn braucht. Bollmann a. a. O. führt an, es ließe sich zwar denken, daß ein tüchtiger Feldherr als *βοὴν ἀγαθός*, daß Achill, der den Hektor eingeholt und dann erschlagen, als *ποδώκης*, daß der Held der Odyssee als *πολύτλας, πολύτροπος* an der Handlung theilnimmt; aber was hätten mit der Handlung der Juno „weiße Arme", des Menelaos „blondes Haar", der Helena „lange Schleppe" zu thun? Unmöglich könne der Dichter durch diese Bei-

wörter das sinnlichste Bild von diesen Personen erwecken wollen. Aber Guhrauer (S. 46) bemerkt mit Recht, daß nach Lessing die Beiwörter gar nicht an der Handlung Theil haben sollen; Lessing fordert nirgends, das eine Beiwort solle den Gegenstand andeutungsweise durch Handlung schildern, diese Forderung stellt er an größere Beschreibungen, nicht aber an einzelne Attribute: diese sollen nur deswegen einfach sein, weil sie der Handlung untergeordnet sind und den Gang derselben nicht aufhalten sollen.

S. 253, 9—258,20. „*Zwingen den Homer*" — bis zu Ende. Diese Homerische Methode wird, jedoch mit Unrecht, bestritten. Herder gesteht die Thatsache zu, aber den Grund erkennt er nicht an. Wenn Homer, meint er, wie Lessing behauptet, durch jene Kunstgriffe hätte erreichen wollen, daß wir den Wagen, das Scepter, den Bogen des Pandarus etc. deutlicher vor uns sehen, als es durch eine Beschreibung hätte geschehen können, dann würde er seinen Zweck auf sehr verfehlte Weise zu erreichen versucht haben. Keine Rede sei im Stande, den Eindruck des Körpers im Raume zu erwecken; das „werden Sehn", das „entstehen Sehn" könne dies ebenso wenig, ja noch weniger, es zerstreue noch mehr als eine bloße Beschreibung; denn das Nacheinander sei und bleibe ein unbesiegbares Hinderniß, auch bei der Homerischen Methode. Homer schreite nicht fort, um uns ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben, sondern er schreite durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nichts gelegen war; er sei fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten müsse, weil er ein epischer Dichter sei. Homer erzähle die Geschichte des Bogens, nicht um denselben nicht zu schildern, sondern um einen Begriff von seiner Stärke zu geben: das Scepter Agamemnons soll uns als königliches, göttliches erscheinen; der Wagen der Juno soll uns als äußerst künstlich, als auch in seinen Theilen der Göttin durchaus würdig erscheinen. Der Zweck Homers sei also bei alle dem die Energie, weil Fortschreiten die Seele seiner Dichtung sei. Auf denselben Standpunkt stellt sich Bollmann, welcher dabei namentlich den Schild des Achilles im Auge hat, aber auch von den andern Beispielen sagt, der homerische Kunstgriff bringe nirgends das gewünschte Resultat hervor, die Anschaulichkeit und Klarheit des fertigen Werkes sei durch Verwandlung des Coexistenten in ein Succesives um nichts größer geworden; die Poesie dürfe sich nicht einbilden, durch den gleichen Schritt, welchen Zeichen und Gegenstand jetzt hielten, die Malerei oder die bildende Kunst eingeholt zu haben. Aber auch hier bemerkt Guhr-



auer a. a. O. richtig, es sei offenbar nicht Lessing's Ansicht gewesen, als ob der Dichter durch jene Verwandlung wirklich die Klarheit und Täuschung hervorbringe, die der Maler zu erreichen im Stande sei; was der Dichter hervorbringe, sei wesentlich ein anderes. Lessing verlangt nur, daß der Dichter statt einer Abbildung, statt einer Beschreibung, uns Handlung gebe. Lessing sagt vom Scepter Agamemnons, nach der Beschreibung Homers kenne man es besser, als es der Maler vor Augen legen könnte; und Homer beschreibt dabei äußerlich gar nichts, sondern er erzählt nur die Geschichte des Scepters, seine Wanderung aus der Werkstatt des Hephaestos zu Zeus und von da zu Hermes, Pelops, Atreus, Thyestes, bis zu Agamemnon. Und wenn Lessing dagegen das Scepter des Achill anführt und auf den Gegensatz dieser beiden aufmerksam macht, so befindet er sich meiner Ansicht nach in voller Uebereinstimmung mit Herder, wenn dieser meint, Homer gebe diese Beschreibungen nicht, um uns ein Bild davon zu machen, sondern um uns ihre Bedeutung, die Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen sie waren, klar zu legen. Beim Bogen des Pandarus nimmt Lessing freilich etwas anderes an; während Herder entwickelt, wie die Geschichte des Bogens uns nur andeuten solle, wie schrecklich dieser Bogen unter den Feinden wirken müsse, nimmt Lessing an, hier sei es Homer nur um das bloße Bild zu thun. Aber auch hier sagt er nicht, daß der Dichter etwa die Absicht habe, uns ein malerisches Bild des Bogens durch seine Schilderung vor Augen zu führen; auch hier betont er es, daß Homer die Geschichte des Bogens, daß er Handlung anstatt Beschreibung giebt. — Bedeutend ist also in diesem Punkte die Differenz zwischen Lessing und Herder nicht; und indem letzterer zugiebt, daß Homer als Epiker anstatt einer Beschreibung fortschreitende Handlung gebe und geben müsse, erkennt er im Grunde das Lessing'sche Princip, die Handlung zum Princip der Dichtkunst zu machen, wenigstens für das Epos vollkommen an; und daß es bei der Lessing'schen Deduction vornehmlich auf das Epos ankommt, daß die Lyrik dabei keine große Rolle spielt, daß Schilderungen von Körpern aber auch der Lyrik im Grunde genommen fern liegen sollen, wurde schon oben angedeutet. Auch der Lyriker soll nicht schlechtweg malen, wenn er sich eingehender mit den Eigenschaften eines Körpers beschäftigen will; und wenn der Epiker uns die Eigenschaften eines Körpers zeigt, indem er sie in Handlung umsetzt, muß der Lyriker, dessen Substrat mehr der einzelne Mensch in seinen Empfindungen ist, die Eigenschaften des Körpers in Verbindung mit diesem Subject setzen, muß sie uns in ihrer Wirkung

auf dieses Subject vorführen. Die Belege dafür sind in der neuern, beispielshalber der Goethe'schen Lyrik nicht schwer zu finden.

Bollmann geht nun aber noch einen Schritt weiter als Herder, indem er nämlich behauptet, es fände sich bei Homer eine nicht geringe Anzahl von Stellen, in denen nur coexistente Schilderung enthalten sei. Selbst in der von Lessing angeführten Schilderung des Wagens der Hera sei der größte Theil solche coexistente Schilderung. Allerdings sind von den zwölf Versen, welche das Anschirren des Wagens schildern, vier auf die Räder verwandt, und auch bei den folgenden drei Versen ist nicht ausdrücklich von Handlung die Rede; aber wie kann es auf solche Details ankommen, wo es sich um das Ganze handelt! Lessing sagt: Homer schildert uns nicht den Wagen als vor uns stehend, sondern er läßt ihn von der Hebe zusammensetzen; und wenn wir Homer nachschlagen, finden wir: „Hebe fügt an den Wagen die Räder", und am Schluß: „aber am Ende band sie das goldene Joch;" — es ist gar nicht zu bezweifeln, daß Homer, auch ohne es direct zu sagen, verstanden wissen wollte, daß Hebe den schwebenden Sessel in die goldenen und silbernen Ringe hängt und daß sie die silberne Deichsel vorn befestigt. Es ist Kleinigkeitskrämerei, wenn man dagegen einwirft, in einigen Versen sei denn doch Schilderung. Auf ein paar Verse kommt es ja gar nicht an, wenn nur das Ganze keine Schilderung ist, sondern Handlung.

Gegründeter scheint es, wenn Bollmann zwei andere Stellen anführt, die Schilderung vom Palast des Alkinoos, *Od. VII, 84 sqq.* und die Beschreibung seiner Gärten, *ib. 112 sqq.*, jede von zwanzig Versen, ohne die Verwandlung des Coexistenten in ein Successives. Lessing hat diese Stellen keineswegs übersehen. Er sagt in dem Entwurf zum 2. Theil des Laokoon, Frgt. A 5, No. XLI: „Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade [soll wohl heißen „Odyssee"]. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous; auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind." Es ist zu bedauern, daß Lessing diese Andeutung nicht weiter ausgeführt hat, vielleicht würde seine Ansicht darüber noch deutlicher geworden sein. In der That scheint es nämlich nicht, als ob die Schilderung jenes Palastes den Begriff der Größe erwecken solle; sondern Homer beabsichtigt bei dieser Schilderung sowohl wie bei der der Gärten, die beide ja ganz dicht



beisammen stehn und daher eigentlich nur als ein Beispiel angeführt werden müßten, den Begriff des Wunderbaren, Uebernatürlichen zu erwecken, wozu nicht nur die reichliche Verwendung kostbarer Metalle beitragen soll, sondern namentlich die künstlichen Bildwerke von der Hand des Hephaestos, und die ewig blühenden, immer Obst tragenden Gärten. Indessen mag nun Homer diesen oder jenen Eindruck beabsichtigt haben: Bollmann besteht darauf, daß Homer hier coexistente Dinge ohne den bekannten „Kunstgriff" geschildert habe. Wie hat Lessing diesen Einwurf aufgefaßt? — Seinen Worten nach zu schließen, faßt er beide Stellen als Ausnahmen, welche die Regel bestätigen. Im ersten Falle schildert Homer Coexistentes, aber nicht um es dem Hörer als Solches zum Bewußtsein zu bringen, sondern weil er mit seiner Schilderung eine bestimmte Absicht verbindet, weil er eine bestimmte Vorstellung — der Größe oder des Wunderbaren — durch dieselbe erwecken will; im zweiten Falle, meint Lessing, schildert Homer überhaupt nicht Coexistentes, sondern beschreibt das Einzelne so nacheinander, wie es auch in der Natur dem Beschauer nacheinander, nicht zugleich, in die Augen fällt. Also darf nach Lessing der Dichter wohl hier und da einmal Schilderungen coexistenter Dinge geben, sobald er nur nicht die Absicht damit verbindet, das Bild des Körpers beim Leser hervorzurufen, sondern einen bestimmten Eindruck, den jeder einzelne Theil für sich schon machen kann, um so mehr die Summe aller, ohne daß dabei an eine Verbindung aller zu einem Ganzen zu denken wäre. Wir werden Lessing darin ebenso beistimmen können, wie wenn er betreffs der Gärten bemerkt, Homer beschreibe diese gar nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen. Bollmann sagt zwar, ein Gegenstand, in dessen Schilderung Züge vorkämen, wie: „dort wachsen Bäume", „dort sind zwei Quellen" u. s. w. könne kein successiver genannt werden; das ist im allgemeinen richtig, aber es fehlt trotzdem auch in dieser Schilderung nicht an Zügen, welche ihr den Charakter des Coexistenten benehmen. Das Wunderbare (welches beim Dichter auch in dieser Schilderung die Hauptsache ist), zeigt sich eben in der Vereinigung der Gegensätze, die sonst zeitlich getrennt zu sein pflegen: hier blühen noch Knospen, dort schwellen Früchte; hier ist die Traube noch nicht gereift, dort ist sie bereits zum Schneiden, dort dörrt sie in der Sonne u. s. w. Streng genommen müssen wir also sagen, daß Homer bei diesem Palast mit seinen Gärten zwar Coexistentes schildert, daß aber diese Schilderung keineswegs gegen Lessing anzuführen ist, weil der Dichter einen bestimmten Zweck damit verbindet, und weil er Dinge

schildert, die dem Beschauer auch erst successive in die Augen fallen, gerade so nacheinander, wie sie der Dichter beschreibt.

Nun bringt Bollmann noch eine ganze Zahl anderer Homerstellen bei, die gegen Lessing sprechen sollen. Zwar hebt er selbst hervor, daß manche dieser Beschreibungen in die Handlung eingestreut seien und z. B. der Waffen nur Erwähnung geschehe, daß ferner andere auch einzelne Züge enthielten, welche Bewegung ausdrückten, aber im Ganzen seien sie doch alle einfache Beschreibungen im Raume bestehender, coexistenter Dinge. Sollten diese zahlreichen Beispiele, „deren Anzahl sich leicht vermehren ließe", alle Lessing entgangen sein? — Unmöglich! Lessing muß sie gekannt, aber nicht als Einwürfe betrachtet haben. Und das sind sie denn näher betrachtet auch nicht. Nirgends ist todte Aufzählung der Theile, überall ist Leben und Bewegung; so bei der Grotte der Kalypso, *Od. V, 59—73*, wo diese selbst geschildert ist, wie sie darin sitzt, singt und webt, wo Vögel hausen, die an der Küste des Meeres auf Raub spähen etc.; die Skylla *XII, 89 ff.* bewegt die Köpfe, fischt sich Delphine, entführt Seefahrer aus den vorbeifahrenden Schiffen. Vielfach beschränkt sich die Schilderung auf zwei bis drei Thatsachen: solche kurze Beschreibungen zu verbieten, ist Lessing natürlich nicht eingefallen, so *Od. IX, 132 ff.*, wo von der Insel am Lande der Kyklopen eigentlich nichts gesagt wird, als daß sie blühendes Land war — Wiesen, Reben, Saaten — und daß an der Bucht ein Quell, von Pappeln umgeben, aus einer Grotte rieselte: denn daß der Hafen sicher und windstill ist, ist keine Beschreibung. Oder *Il. X, 156 ff.*, das Lager des Diomedes: die Helden schlafen, jeder seinen Speer neben sich, Diomedes auf eine Stierhaut und einen Teppich gelagert u. s. w. u. s. w. Ich kann keine einzige der von Bollmann angeführten elf Stellen als Widerlegung von Lessing's Darlegung der Homerischen Methode anerkennen. Auch W. Jordan in einem Aufsatz „über die Kunstgeheimnisse Homers" (Epische Briefe, Gartenlaube f. 1875 No. 15 fg.) erkennt selbst in jenen scheinbaren Ausnahmen nur einen neuen Beweis für die homerische Methode. „Schauplätze", sagt Jordan, „werden nur gezeichnet vermittelst der auf ihnen geschehenden Handlung, z. B. die Lage der Phaeakenstadt und der zu ihr durch den Hafen führende schmale Damm mit Schiffsschuppen zu beiden Seiten durch die jungfräuliche Scheu Nausikaas, sich bis zur Stadt von Odysseus begleiten zu lassen, und durch die Schilderung, wie dieser nachher hinüber und hinein gelangt; Palast und Garten des Alkinoos durch die Bewunderung, die sie dem Fremdlinge erwecken, überdies mit der Absicht, die Größe der Versuchung



deulich zu machen, die der Held ohne Schwanken besteht, als ihm der König anbietet, in diesem Natur- und Kunstparadiese wohnen zu bleiben als Gemahl seiner herrlichen Tochter." Aehnlich erklärt Jordan, daß die Ziegeninsel dicht vor dem Kyklopenlande liebevoll geschildert wird „als ein für jede Art von Acker- und Gartenbau vortreffliches und ein zur Ansiedlung einladendes Land, offenbar in der Absicht, die Rohheit der einäugigen Riesen zu kennzeichnen, die ein so gesegnetes Stück Erde in ihrer nächsten Nachbarschaft als Einöde verkommen lassen."

S. 255, 3. „*Wappenkönigsbeschreibung*," d. i. eine heraldische. Der Wappenkönig (*roi d'armes*) hieß nämlich im Mittelalter der Vorstand einer sog. Heroldie, d. h. der Gilde der Herolde, welche außer ihrer Thätigkeit bei Hofe, Turnieren u. s. w. auch die Wappenbücher zu führen hatten.

S. 255,10. „*bemerkt es die Würde Merkurs.*" „Bemerken" im Sinne von „bezeichnen, hervorheben" ist nicht häufig; vgl. Werke V, 22 (23). VI, 75 (74); besonders aber selten, wenn es, wie hier, von einem unbelebten Subjekt ausgesagt wird, vgl. IV, 273 (312).

S. 256, 3. „*ein ehrwürdiger Alte.*" Die schwache Form des substantivirten Adjectivs ist entschieden ungewöhnlich. Vgl. auch 336, 1: „ihre Zeitverwandte."

## XVII.

S. 259, 8—260,15. „*Es ist wahr — zu gelangen.*" Ueber das verschiedene Verhältniß, welches die Zeichen der Poesie und der Malerei zu dem bezeichneten Gegenstande haben, vgl. oben S. 594 f. Bollmann bemerkt zu den angeführten Worten (S. 17): „Gegen die Richtigkeit der einzelnen hier von Lessing behaupteten Punkte wird schwerlich Erhebliches eingewandt werden können, indessen bleibt es nichts destoweniger fraglich, ob das daraus hergeleitete Gebot, die Poesie solle gar nicht schildern, gerechtfertigt ist, oder ob sich nicht vielleicht ein Ausweg finden läßt, auf dem es der Poesie doch möglich wird, auch bei ausführlicheren Schilderungen des Coexistenten eine Illusion hervorzubringen, durch welche eine poetische Befriedigung in dem Leser erweckt wird." Das ist nun aber gerade das, was Lessing als unmöglich hinstellt und weswegen er jede ausführliche Schilderung, welche den Eindruck des Ganzen hervorrufen will, verwirft; eine solche Illusion soll ja auch durch die Verwandlung des Coexistenten in ein Successives nicht hervorgerufen werden.

Daß für den Dichter Fälle eintreten können, wo er sich genöthigt sieht, descriptive Elemente in sein Werk aufzunehmen, soll ja gar nicht geleugnet werden. Bollmann citirt Engel (Anfangsgründe, 6. Hauptst. S. 154): „Wenn dem Dichter die klare Vorstellung des Ganzen zu seinem Zwecke nicht genügt, wenn es ihm auf die Beachtung gewisser besonderer Merkmale ankömmt: was bleibt ihm übrig, als diese Merkmale besonders anzugeben, also eine Beschreibung zu machen?" — Wenn aber Bollmann dies so versteht, daß hier der Fall vorliege, für welchen Lessing den Kunstgriff Homers empfehle, so irrt er. Dieser Kunstgriff wird gerade angewandt, wo es dem Dichter auf die Vorstellung des Ganzen ankömmt, nicht auf die Beachtung gewisser Merkmale. Letzteres ist der Fall bei dem von Lessing weiter unten angeführten didaktischen Gedicht. Da, und in den entsprechenden ähnlichen Fällen, kommt es auf einzelne Merkmale an, da kann der Dichter beschreiben.

S. 260,18—266,2. *„Man versuche es"* — bis zu Ende des Abschnitts. An das Beispiel aus Hallers Alpen knüpft Herder seine Polemik an. Wenn die Poesie, meint er, nicht schildern solle, weil sie nicht malerisch genug sein könne bei Schilderung körperlicher Gegenstände, dann dürfe auch der Prosaist nicht schildern. Wenn Lessing Haller den Vorwurf mache, er erreiche durch seine Schilderung nicht, daß ich die Blume vor mir sehe, dann könne man eben dasselbe dem Botaniker sagen, welcher mir in Prosa bloß durch Worte die verschiedenen Kräuter erläutern will. Nun allerdings — ich könnte dasselbe zu dem Botaniker sagen, wenn er mit seiner prosaischen Beschreibung dieselbe Absicht hätte wie der Dichter. Aber der Botaniker will mich, ebenso wie der didaktische Dichter, belehren; ihm liegt bei weitem nicht so viel daran, daß ich ein anschauliches Bild des Ganzen in meiner Vorstellung gewinne — das giebt er mir besser durch eine Abbildung oder durch sein Herbarium, — als daß ich mir recht klar bin über die einzelnen Theile und Merkmale der Pflanze. Der Dichter aber will die Vorstellung der Pflanze, selbst wenn ich dieselbe nie gesehn, in mir erwecken, er will, daß ich aus seiner Beschreibung die Blume als Ganzes sehe, nicht in ihren Theilen, und das kann er eben durch keinen Kunstgriff, durch keine Art der Schilderung erreichen. Darum ist es keineswegs ungerechtfertigt, wie Bollmann meint, wenn Lessing über jedes poetische Gemälde, ohne den homerischen Kunstgriff, den Stab bricht (264,21 ff.). Ich führe zur Bestätigung die Worte an, die ein moderner Dichter von bedeutender Gestaltungskraft, der sich an Homer herangebildet, über poetische Gemälde sagt. „Es ist das ein



Unternehmen", sagt Wilhelm Jordan im 7. seiner epischen Briefe, der die „Kunstgeheimnisse Homers" behandelt, Gartenlaube für 1875 No. 15, „gerade so unsinnig, als wollte ein Bildhauer durch die Lippenstellung seiner Statue einen gesprochenen Satz dem Auge verständlich machen, ein Maler eine Spitzkugel nach ihrer ganzen Flugbahn von der Mündung des Laufes bis ans Ziel sichtbar darstellen, oder ein Geiger durch die Violine mittheilen, daß das Rhinoceros zu den Dickhäutern gehöre. Denn die Poesie kann schlechterdings nicht portraitiren. Zum Zeichnen stehen ihr keine andern Formen, zum Colorit keine andern Farben zu Gebote, als diejenigen in der Erinnerung ihrer Leser oder Hörer. Nur indem sie diese mit dem Material ihrer Kunst, mit zweckdienlich geordneten Lauten oder Lautzeichen, in Bewegung setzt, kann sie die Phantasie des Hörers zwingen, aus ihrem kaleidoskopischen Vorrathe Bilder zusammenzusetzen, ähnlich denen, welche sich der Poet aus seinen eigenen anschaulichen Erinnerungen zusammengesetzt hat. Jedes wirkliche Gemälde ist aber ein Momentanbild: alles Vereinzelte, wie es in einem Moment gewesen, ist darauf gleichzeitig nebeneinder vorhanden. Was auf dem angegebenen Wege die Sprache annähernd momentan, d. h. durch ein oder zwei Worte, wecken kann, ist auch im besten Falle niemals schon ein Bild." Als einziges Mittel, um eine mäßige Anzahl durch Worte nacheinander mitgetheilter Züge sogleich deutlich eingeprägt nebeneinander im Gedächtniß haften zu lassen, empfiehlt auch Jordan das homerische Gesetz: „Um ein Bild zu wirken, müssen die mitgetheilten Züge ein fortschreitendes Geschehen darstellen und durch dieses Geschehen eine steigende Erwartung wecken."

Hätte es zu Lessing's Zeit schon eine deutsche Poesie gegeben, es würde ihm nicht schwer gefallen sein, seine Beispiele, die er vorläufig nur von Homer entlehnt, auch aus deutschen Dichtern in reicher Zahl zusammenzustellen. Eiselen erinnert an zahlreiche Züge von der Verwandlung des Coexistenten in Successives in „Hermann und Dorothea": der Zug der Ausgewanderten, der Garten bei der Apotheke, Garten und Gehöft des goldenen Löwen, die Beschreibung der Dorothea selbst; ferner an die Schilderungen in Schiller's „Spaziergang", die Beschreibung des Drachenbildes im „Kampf mit dem Drachen", an einzelne Schilderungen im „Reineke Fuchs" u. s. w. Ich erinnere weiter an die Beschreibung der Erinyen in den „Kranichen des Ibykus", an die Schilderung des Eisenhammers, an zahlreiche Stellen in Vossens „Luise" und dessen Idyllen. Charakteristisch ist, was Schiller in diesem Sinne über Matthissons Gedichte sagt (Werke

XII, 375 ff.). „Der Dichter," sagt er, „befindet sich bei Compositionen dieser Art immer in einem gewissen Nachtheil gegen den Maler, weil ein großer Theil des Effekts auf dem simultanen Eindruck des Ganzen beruht, das er doch nicht anders als successiv in der Einbildungskraft des Lesers zusammensetzen kann. Seine Sache ist nicht sowohl, um zu repräsentiren, was ist, als was geschieht; und versteht er seinen Vortheil, so wird er sich immer nur an denjenigen Theil seines Gegenstandes halten, der einer genetischen Darstellung fähig ist." Schiller setzt dann weiterhin auseinander, daß auch die landschaftliche Natur, obschon an sich als auf einmal gegebenes Ganzes dem Maler günstiger, doch ein successiv gegebenes Ganzes, weil in beständigem Wechsel begriffen, und daher auch für den Dichter günstig ist, wie denn Matthisson immer mehr das Mannichfaltige in der Zeit, als das im Raume, mehr die bewegte, als die feste und ruhende Natur zu seinem Objekte mache. Er weist ferner darauf hin, daß, wo der Dichter eine ganze Decoration auf einmal vor unser Auge stellen wolle, die Stetigkeit des Zusammenhanges die Comprehension leicht und natürlich mache; daß selbst Bilder, die man nur nacheinander in die Einbildungskraft aufnimmt, sich doch ohne Schwierigkeit in eine Totalvorstellung verknüpfen, wenn eines das andere unterstützt und gleichsam nothwendig macht.

Hierbei möge nicht unerwähnt bleiben, daß die Verwandlung des Coexistenten in ein Successives nicht das einzige Mittel ist, welches dem Dichter sich darbietet. „Der Dichter", sagt Vischer, Aesthetik III, 1202, „hat nicht eigentlich und schlechthin das Coexistirende in ein Successives zu verwandeln, er kann uns Coexistirendes vorführen, obwohl sein Vehikel [oder Darstellungsmittel] nicht coexistirende Form hat, aber er muß es so thun, daß er den bewegten Charakter der Phantasie berücksichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leser oder Zuhörer nur den nöthigen Anstoß geben, und er muß das Räumliche, das er so schildert, an geschilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantasie, weil sie selbst bewegt ist, will Solches sehn, was sich bewegt." Der Dichter hat also verschiedene Auswege; er kann erstens die Gegenstände als bewegte im eigentlichen Sinne des Wortes zeigen, wie Homer z. B. mit Waffen, Kleidung, Wagen u. s. w. es thut. Er kann zweitens auch unbewegliche Gegenstände der Natur schildern, sei es nun, daß er sie gewissermaßen vor uns werden läßt, sei es, daß er uns die Natur in ihrer Wirkung auf den Menschen zeigt. Dasselbe räth Lessing weiter unten den Künstlern bei Darstellung der Schönheit. Der Dichter kann ferner Körper dadurch schildern, daß er sie der Handlung



folgen, dieselbe begleiten läßt. Vgl. darüber ausführlicher Vischer a. a. O. 1203 fg.

S. 260,18—261,13. Die von Haller beschriebenen Blumen sind, laut seiner eigenen Angabe, folgende: 260,18—261,3: Enzian, *Gentiana Lutea L.*; 261,4—7: Löwenmaul, *Antirrhinum L.*; 261,8—11: schwarze Meisterwurz, *Astrantia maior L.*; 261,12: wilder Rosmarin, *Ledum palustre L.*; 261,13: Silene, *Silene acaulis*.

S. 261,14. „*Der gelehrte Dichter.*" Vgl. über Haller Einleit. S. 21 und 55, sowie das Register.

S. 263,29. „*der dogmatische Dichter*", wofür wir heut gewöhnlich der didaktische Dichter sagen. Vgl. auch Herder, Krit. Wäldchen I, 228; und Quintil. *II, 15, 26*: *alii sunt eius* [*sc. Platonis*] *sermones ad coarguendos, qui contra disputant, compositi, quos ἐλεγκτικοὺς vocant, alii ad praecipiendum, qui δογματικοὶ appellantur.*

S. 264,26—265,14. „*Wenn der poetische Stümper — laßen wolle.*" Hier hat Herder Recht, wenn er sagt, Lessing dürfe sich nicht so unbedingt auf Horaz, Pope u. s. w. berufen. Horaz schildert a. a. O. der *Ars poetica* nicht die als poetische Stümper, welche einen Hain, Altar, Bach etc. malen, sondern die, welche es am unrechten Orte thun. Daß dies so ist, zeigen die folgenden, von Lessing nicht citirten Worte: „*Sed nunc non erat his locus.*" — Ebenso hat Pope, in seiner Jugend ein Hauptvertreter der malerischen Richtung in der Poesie (vgl. die Einl. S. 19 fg.), in seinem Mannesalter nicht überhaupt und schlechterdings jede poetische Malerei verurtheilt, sondern nur die „bloß malenden" Gedichte. Auch über Kleist's Plan zu einer Umarbeitung seines „Frühlings" ist Herder anderer Ansicht; indessen ist das eine ziemlich müßige Frage, ob Kleist bei seiner Umarbeitung wirklich seine coexistenten Schilderungen in successive verwandelt, oder ob er in das Ganze eine bestimmte Fabel hineingebracht hätte. Das Letztere würde jedenfalls vielfach das Erstere zur Folge gehabt haben.

S. 265,16. „*Eklogen*", wobei Marmontel nicht bloß an die Idyllen Kleist's, deren wir noch fünf besitzen, gedacht hat, sondern vornehmlich an Sal. Geßner's „Prosaidyllen", Zürich 1756.

## XVIII.

S. 266,13—15. „*so wie Fr. Mazzuoli — Anverwandten.*" Gosche vermuthet, S. 154 seiner Laokoon-Ausgabe, daß sich die von Lessing erwähnte Darstellung in des Grafen Anton Maria di Zanetti *Raccolta*

*di varie stampe*, Venedig 1749 Fol. befinde, welche hauptsächlich Stiche nach Mazzuoli (oder Parmigianino) enthält; allein das ist nicht der Fall. Ich weiß nicht zu sagen, woher Lessing dies Bild Mazzuolis kannte.

S. 266,15—17. „*oder wie Titian — Reue.*" Wahrscheinlich ist das dem Tizian zugeschriebene, aber vermuthlich nicht von ihm herrührende Bild in der Gallerie Borghese in Rom gemeint. Lessing kannte es aus der Erwähnung bei Richardson, vgl. die Einl. S. 27.

S. 267, 2. „*Imagination.*" Das entsprechende deutsche Wort: „Einbildungskraft" findet sich bereits bei Lessing I, 291 (334). Als Fremdwort würde man heut „Phantasie" vorziehen.

S. 267, 3—10. „*Doch so wie zwey — Mahlerey und Poesie.*" Man vgl. die Bemerkung Mendelssohns zu dem entsprechenden Passus im Entwurf A 2, Abschn. VIII S. 368, wo namentlich das Anrecht des Dichters auf das nebeneinander Existirende betont ist.

S. 267,11—21. „*Ich will — zu nehmen erlaubet.*" Aehnlich äußert sich Shaftesbury (vergl. Einleitung S. 24 ff.), daß, wenn der Maler Veränderungen der Leidenschaft in einem Gegenstande darstellen wolle, er dies nur durch Spuren thun könne, welche die vorangegangene Leidenschaft zurückgelassen habe, oder durch ähnliche Andeutungen der künftigen; andere Mittel aber, einen Theil des Vergangenen oder Zukünftigen im Gemälde anzubringen, versündigten sich entweder geradezu gegen das Gesetz der Wahrheit und Glaubwürdigkeit, oder gegen das Gesetz der Einheit und Einfachheit des Planes, welche das eigentliche Wesen jedes Kunstwerkes ausmachen. Etwas genauer äußert sich Lessing darüber im angeführten Entwurf A 2, S. 369: „Wie der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin besteht, daß er diejenigen Figuren z. E., die eine spätere [d. i. eine Bewegung, welche für die dargestellte Haupthandlung zu spät ist, also eigentlich eine frühere] Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellt, daß sie die jetzige Haupthandlung nicht sehn kann [l. können], folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten coexistirenden Erscheinungen anwenden." Wenn aber Lessing dann im Folgenden meinte, der Kunstgriff des Malers beruhe in der Perspektive, „indem wir seine Figuren zwar alle auf einer Fläche sehen, sie stehen aber nicht alle



auf einer Fläche," so hat er sich durch Mendelssohn eines Bessern belehren lassen, der ihn in der Anmerkung z. d. St. darauf aufmerksam macht, der Maler könne den Kunstgriff, daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Hülfe der Perspektive brauchen, wobei er auf die antiken Basreliefs verweist, wo Personen auf einem Grunde stehen, also ohne Perspektive, während doch die einen davon die Handlung sehen können, die andern nicht. Vgl. die Einl. S. 83.

S. 267,11—268,20. „*Ich will — zu erreichen.*" Hierzu bemerkt H. P. Sturz a. a. O.: „Wenn mehr als ein Augenblick auf einem Gemälde merklich wäre, so könnte solches meiner Meinung nach durch nichts, durch keine Feinheiten in der Anordnung entschuldigt werden; denn es ist ein Fehler und gegen die Wahrheit. Ich kann auch in der Stelle aus dem Mengs nicht finden, daß Raphael zwei Augenblicke gemalt hätte. Wenn ein weitbekleidetes Glied langsam eine andere Stellung annimmt, so ist es nach Beschaffenheit des Zeuges mehr oder weniger natürlich, daß bei der neuen Stellung noch einige durch die vorhergehende Richtung verursachte Falten übrig bleiben. Diese Ueberbleibsel der vorigen Faltengebung malte Raphael, und man errieth die Bewegung des Gliedes; er malte nur den jetzigen Augenblick und die in solchem noch übrigen sichtbaren Falten des vorigen. Lassen sie eine weitbekleidete Figur sich bewegen, indem der fortschreitende Fuß das Gewand verläßt, so vergeht ein Zeitraum, ehe dieses dem Fuße wieder folgt und sich anschmiegt. In diesem Zeitraum giebt es einen Augenblick, wo der Eindruck des Fußes auf dem zurückgebliebenen Gewand noch merklich ist. Kann der Künstler diesen Augenblick nicht wählen? — Es ist wahr, leichte leinene und wollene Zeuge entfalten sich schnell, bei seidenen dauern die Brüche länger, und oft werden grobe und steife Zeuge mit Vorsatz gewählt, wenn man gewisse Massen nöthig hat; denn sie brechen sich in großen Partien."

S. 267,11. „*in dieser Absicht.*" „In Absicht" im Sinne von „in Rücksicht, Hinsicht, Betracht, Beziehung" u. s. w. ist heut veraltet, im vorigen Jahrh. aber ganz allgemein, vgl. Grimm I, 119.

S. 267,19. „*Verwendung,*" d. i. Abwendung. Vgl. die Bemerkung zu S. 162,21.

S. 267,21—268,20. „*Ich will — zu erreichen.*" Dieselbe Beobachtung kann man auch vor der Antike machen. „Da der Natur", sagt Feuerbach, Griech. Plastik I, 34, „eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung sogleich im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, so wußten

auch dies die griechischen Künstler vortrefflich zu benutzen, um den Einen Moment, welcher der bildenden Kunst gestattet ist, zu erweitern. Sie wußten dies dadurch zu erreichen, daß sie im Wurf der Falten bald eine vorhergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichsam nachklingen ließen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies ist es wohl, was Goethe ‚das tausendfache Echo der Gestalt‘ nennt." Was aber den eigentlichen Sinn der Mengs'schen Worte anlangt, so hat Lessing denselben unrichtig aufgefaßt, wie das Mosler, Kunststud. S. 44 nachweist. „Was Mengs ganz richtig beobachtet und angedeutet hat, ist folgendes: Alle Faltenbildungen, so mannichfaltig sie auch sind, folgen doch ganz bestimmten und unabänderlichen Gesetzen, die bei aller Mannichfaltigkeit im einzelnen doch immer dieselben bleiben: sie fallen, ziehen oder brechen, blähen, bauschen sich oder schmiegen sich an nach bestimmten Gesetzen. So kann einer, der auf diese Gesetze Acht giebt, aus der Art, wie sich die Falten in einem gegebenen Falle ziehen, fallen, gegen einander brechen u. s. w., erkennen, wie sie vorher gewesen sein möchten oder müßten. Das Maßgebende ist dabei die Art, wie sie sich zu dem mehr oder weniger festen Rumpf oder auch zu einem andern feststehenden oder sich bewegenden Glied desselben Körpers, dem sie als Gewandung dienen, verhalten."

S. 269, 7 fg. „*Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wißen.*" Während die ältere Sprache „Dank haben" und „Dank wissen" in richtiger Weise mit dem Genetiv construirt: „jemandem einer Sache Dank wissen", wird dieser Genetiv später zu einem unorganischen Accusativ: „jemandem etwas Dank wissen", wie man heut bisweilen noch sagt und wie Lessing außer hier auch sonst geschrieben hat, vgl. II, 400 (396), und s. Grimm II, 729 fg.

S. 269,20. „*gedrengten.*" „Drengen" findet sich neben „drängen" im Mitteldeutschen schon im 13. Jahrh.; oft bei Luther. Vgl. Weigand I, 340. Grimm II, 1336.

S. 269,22—270,29. „*Und hierinn — Sinn verursachen.*" Grosse a. a. O. S. 111 macht darauf aufmerksam, daß der Nachtheil der deutschen Sprache gegen die griechische im Gebrauche der Beiwörter nicht so groß ist, wie ihn Lessing macht, und daß namentlich Voß und Goethe diesen Nachtheil zu mindern verstanden haben. Ich erlaube mir, die ganze Bemerkung Grosse's hier wiederzugeben: „Es bietet sich weder als einziger Ausweg die Nachstellung der Beiwörter mit wiederholtem Artikel, noch läßt sich dieser höchstens bei einem Beiworte einschlagen. Zweitens verursachen die im stat. absol. nachgestellten Adjectiva, wiewohl sie mit den Adverbiis völlig



übereinkommen und also auf das Verbum bezogen werden können, nur sehr selten einen ganz falschen und durchaus nicht ‚allezeit einen sehr schielenden Sinn.' Vor Voß und Goethe konnte man freilich so urtheilen. Vor allem liegt eine Aushilfe für unsere Sprache in der Verwendung des Particips. Der häufige Gebrauch desselben ward Anfangs Voß zum Vorwurfe gemacht, sogar von Schlegel. Aber Wieland gestand ihm das Recht zu, schonend zu neuern, z. B. in der Voranstellung des Zeitworts vor das Hauptwort, in der Nachstellung des Beiworts hinter das Hauptwort, endlich das active Particip freier einzuführen (Herbst, Voß II, 1, 209). Goethe folgt ihm darin. Der gewöhnlichste Fall der Nachstellung ist bei Voß wie bei Goethe der mit Wiederholung des Artikels: die Ochsen, die schönsten. Da ich dem letzten ein Adjectivum mit oder ohne ‚und' hinzufügen darf, können zwei Adjective ohne jeden Zwang nachstehen: ‚von zwei Ochsen getrieben, den schönsten und stärksten des Auslands.' (Hermann und Dorothea, Werke V, 14.) Vor das Substantivum kann ich noch eine nähere Bestimmung setzen, folglich drei Beiwörter mit Leichtigkeit zu einem Substantivum setzen. Goethe begnügt sich indessen in der Regel mit zwei Adjectiven vor dem Substantivum oder setzt hinter das Substantivum ein Adjectivum mit Artikel und fügt dann Participien oder ähnliche Constructionen hinzu, oder er gebraucht den status absol.:

‚Spendeten rings umher des reichen ambrosischen Gischtes,
Voll, nicht überfließend, Genuß den Uranionen.' (Werke V, 100.)

Oder in reicherer Fülle andere Beispiele aus der Achilleïs:

‚Ja, mit meinem Geräth verfertigte selbst sie (d. h. die Waffen) ein Gott nicht.
Angegossen dem Leib, wie Flügel den Helden erhebend,
Undurchdringlich und reich, ein Wunder staunendem Anblick.'
(Ebd. 99.)

‚Aber Thetis erschien, die göttliche, traurenden Blickes,
Vollgestaltet und groß, die lieblichste Tochter des Nereus,
Und zu Here sogleich gewendet sprach sie das Wort aus.'
(Ebd. 101.)

Diese Beispiele zeigen zugleich, daß Lessing über den status absol. viel zu streng denkt. Der Fall kommt bei Goethe zahllos oft vor, in keinem einzigen ist der Sinn ‚schielend'. Drei verschiedene Prädikate zu gebrauchen, ehe man das Subjekt erfährt, giebt nach Lessing ‚nur ein schwankes, verwirrtes Bild' (208,31). Goethe hat dies trotzdem mehrmals auch in seinen lyrischen Gedichten. Hermann und Dorothea Polyhymnia 25 f.: ‚er bedarf auch des reinen,

Immergleichen, ruhigen Sinns' (ebd. 42). 71: ‚Eurem geliebten, Guten, verständigen Sohn' (ebd. 44). Kalliope 168: ‚Den glänzend gebohnten, Runden, braunen Tisch' (ebd. 10). Vergleiche auch Achilleïs: ‚herrliche Söhne, Ewig rüstig und jung' (ebd. 102), oder Reineke Fuchs II, 2 f.: ‚durch eine Wüste, die groß war, Lang und sandig und breit' (ebd. 134).

Ein Adjectivum ohne Artikel nachzustellen, wie Voß z. B. Il. V, 725: ‚eherne Schienen, anpassende', hat Goethe sich nicht erlaubt in den Epen, soviel ich sehe; anderwärts aber kommt dies auch bei ihm zuweilen vor, z. B. Legende:

‚Von der Mutter theuren Lippen
Göttlich-unverändert-süßen,
Tönt das grausenvolle Wort.' (Werke I, 202 f.)"

Soweit Grosse, dessen Worten ich nur noch folgendes hinzufügen möchte. Was nämlich die Beispiele aus Goethe anlangt, so ist darauf aufmerksam zu machen, daß Goethe fast überall, um die Häufung der Adjective nicht schleppend zu machen, sie nicht in denselben Vers bringt, sondern in mehrere vertheilt, und daß er ferner, wie in den ersten Beispielen aus der Achilleïs, auch dadurch seinen freieren Gebrauch zu verhüllen sucht, daß er bisweilen ein zweites Substantiv appositionell gleich darauf folgen läßt: „Genuß den Uranionen", „ein Wunder staunendem Anblick", „die lieblichste Tochter des Nereus". Ich füge noch einige Beispiele hinzu. Alexis und Dora: „ein Räthsel, Künstlich mit Worten verschränkt." (Werke I, 243). Venet. Epigramme 38: „das liebe Figürchen, Weich und ohne Gebein" (I, 283). Uhland, Fortunat (Werke, Stuttgart 1863, II, 382): „ein langer, hagrer, frühverzehrter Mann". Freiligrath, Schwalbenmährchen (Gedichte, Stuttg. 1856, S. 43): „Lange waren wir in fremden Sandbedeckten heißen Ländern." Lenau, Haideschenke (Gedichte, Stuttg. 1857, I, 144): „Da hört' ich in der Ferne was, In dunkler, meilenweiter." Diese Beispiele, die sich leicht vermehren lassen, mögen genügen, um zu zeigen, daß die neuere Poesie sich nicht an die Lessing'sche Beschränkung der Epitheta gebunden hat. Schließlich führe ich noch an, was Vischer a. a. O. S. 1222 über die Lessing'sche Vorschrift sagt: „Es gilt natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorschrift der Sparsamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeschlossen ist; unsere Phantasie kann recht wohl die successiven Prädikate in ein simultanes Ganzes zusammenfassen. Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beschleunigte Prädicat-Häufung: ‚des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines' über,



und Beispiele noch viel reicherer Fülle sind in der ächten Poesie unendlich."

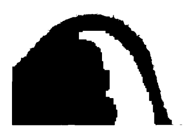
S. 270,32—272, 5. *„Doch ich halte mich — machen sehen."* Hierzu bemerkt Herder a. a. O. folgendes: Ob Homer dies Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Consecutiven ein Coexistentes zu schaffen? Ob er die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell aufeinander folgen läßt, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen? Und ob mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln und uns durch diese den Anblick des Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen könnten? — Herder bekennt, diese Fragen nicht bejahen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde sein, möge er sie auch werdend gesehen haben, — er erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Consecutive in ein Coexistentes verwandelt wäre. — Das Werdensehen habe nichts dazu gethan, ihn den ganzen Schild erblicken zu lassen; das Nacheinanderwerden sei und bleibe der Knoten. — Meiner Ansicht nach imputirt Herder hier Lessing etwas, was dieser gar nicht sagen will. Lessing sagt nirgends, daß das Consecutive für den Hörer ein Coexistentes werde; er sagt nur, Homer verwandle das Coexistente seines Vorwurfs in ein Consecutives und mache dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung. Wenn Herder wörtlich Lessing citirt, „beim Dichter folgten die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben," so begeht er dabei den Fehler, diese Worte auf den Schild des Homer zu beziehen, während sie Lessing gar nicht von diesem, sondern von den gehäuften Beiwörtern gebraucht (S. 269,18 ff.). Lessing will durchaus nicht sagen, Homer erreiche bei seiner Beschreibung vom Werden des Achillesschildes, daß wir den werdenden Schild am Schluß der Beschreibung als gewordenen vor uns sehn; er betont nur, daß Homer die vielen Bilder nicht nacheinander ermüdend beschreibt, sondern sie vor unsern Augen entstehen läßt. — „Ich muß," sagt Herder, „auf's neue das Schild herum übersehn, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur wieder sehen soll." Nun allerdings; wo sagt Lessing, daß der Hörer am Schluß zu einem Sehenden geworden? Bei einem so detaillirten Kunstwerke, wie dieser Achillesschild, wäre es ja selbst in Wirklichkeit nicht möglich, das

Ganze auf einmal zu übersehen, auch der wirkliche Beschauer müßte sich Scene für Scene einzeln betrachten. Der Herder'sche Einwand wendet sich demnach gegen etwas, was Lessing gar nicht behaupten will, und ist daher nichtig.

S. 271,22—272, 1. „*schwellen die Bilder — unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor.*" Lessing schildert hier die Technik des Toreuten, die sog. getriebene Arbeit, wobei die Reliefs durch vorsichtige Schläge mit dem Hammer oder Punzen aus dem Erze herausgetrieben werden; daher die Bezeichnung „schwellen". Uebrigens hat Homer beim Schilde des Achilles nicht getriebene Arbeit im Sinne gehabt, sondern sog. Empaestik, d. h. diejenige Technik, wobei Metallornamente (in diesem Falle ausgeschnittene Figuren) durch Nägel oder Klammern (denn das Löthen war damals noch nicht erfunden) auf einem ebenfalls metallenen Grunde befestigt wurden. — Was die Form „Erzt" anlangt, so ist dieselbe eine „unnütze Formüberladung; denn da schon dem einfachen *ër* ein *z* beigefügt wurde und *ërze, erz* entsprang, muß das nochmals zutretende *t* lästig erscheinen und ist ohne alle Analogie", Grimm III, 1100. Diese Form kommt nur vom 15.—18. Jahrh. vor und hat sich seitdem wieder ganz verloren. Beispiele aus der Literatur, namentlich des 17. und 18. Jahrh. s. außer bei Grimm a. a. O. noch bei Sanders I, 375; vgl. auch Weigand I², 412 fg.

S. 272, 6—274,32. „*Dieses läßt sich*" — bis zu Ende des Abschnittes. Als Lessing von Chr. G. Heyne in Göttingen den zweiten Theil von dessen Ausgabe des Virgil zugeschickt erhielt, worin seiner mit Anerkennung und fast nur beistimmend gedacht wird, schrieb er an Heyne aus Wolfenbüttel v. 29. Juli 1771, Werke XII, 309 (376): „Ueber die Stelle vom Laokoon, sehe ich, sind wir so ziemlich einig. Ich fürchte, daß wir es über die vom Schilde weniger seyn werden. Vielleicht bin ich auch wirklich für die Manier des Homers zu parteyisch gewesen, und es kann nicht fehlen, daß Sie für die Manier Ihres Virgils nicht manches werden zu sagen wißen, was meiner Aufmerksamkeit entgangen ist." Es war das aber nicht der Fall; Heyne hat sich auch in Betreff dieses Punktes nur zustimmend ausgesprochen.

S. 273,21 fg. „*hebt sich die Beschreibung — an.*" „Anheben" in der Bedeutung von „anfangen" wird heut nicht mehr reflexiv, „sich anheben", gebraucht, höchstens in vulgärer Sprache. Vgl. die Beispiele bei Grimm I, 371. Sanders I, 716.



# XIX.

S. 275, 1—7. „*Die Einwürfe — beytrugen.*" Ueber den homerischen Schild handelte Julius Cäsar Scaliger in seinen *Poetices libri VII*, Genf 1561; Charles Perrault in der *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris 1688—92; Jean Terrasson in den *Dissertations critiques sur l'Iliade d'Homère*, Paris 1715; André Dacier in seinem Commentar zu Aristoteles Poetik; Jean Boivin de Villeneuve in seiner *Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille*, Paris 1715, wiederholt 1755, und Alexander Pope in seinen *Observations on the shield of Achilles*, im Bd. III seiner Homer-Uebersetzung. Ferner sind hierüber folgende Abhandlungen zu nennen: Lederlein, *Clypeus Achillis ex Hom. XVIII, 475*, Argentor. 1704. Caylus, in den *Mémoires de l'Acad. des Inscr. Vol. XXVII, p. 22*, mit Zeichnungen von Vleughels. Cramer, Gedanken vom homerischen Schilde, in der Samml. vermischt. Schr. zur Beförderung d. schön. Wiss. u. d. fr. Künste, Bd. III, Berl. 1760. De Gebelin, *Monde primitif analysé*, 1773 ff. Bd. VIII. Nast, *De clipeo Homerico*, Stuttg. 1784. D'Hancarville, *Antiquités Etrusques*, Paris 1785 ff. T. IV. Heyne in seinem Excurs III zum 18. Buch der Ilias. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, Paris 1815 p. 64. Welcker, Ztschr. f. Gesch. u. Ausleg. d. a. Kunst, I, 553 ff. Nauwerk, Der Schild des Achilles in neun Darstellungen, Berlin 1840. Marx, Progr. d. Gymn. v. Coesfeld v. J. 1843. Lucas, Progr. d. Gymn. v. Emmerich 1842—43, S. 5 fg. Clemens, *De Homeri clipeo Achilleo*, Bonn 1844. O. Müller, Kl. Schriften II, 615. Lloyd, *The homeric design of the shield of Achilles*, London 1854. Brunn, Rhein. Mus. N. F. V, 340 ff. Feuerbach, Griech. Plastik I, 102 fg. Friedreich, Homerische Realien, 1856, S. 293 ff. Friederichs, Philostr. Bilder 117 ff. u. 223 ff. Overbeck, Griech. Plast. I², 45 ff. Brunn, Kunst bei Homer, Münch. Acad. Abh. v. J. 1868, S. 8 ff. Petersen, Krit. Bemerkgn. z. ältest. Gesch. d. gr. Kunst, Ploen 1871 (Gymn. Prog.) S. 11 ff. Ein Programm von V. Garbari, *de Achillis Aeneaeque scuti descriptionibus*, Trento 1868, ist mir nur aus der Besprechung im Philol. Anzeiger f. 1870 S. 530 bekannt, scheint aber darnach ohne Werth zu sein.

S. 275, 8—21. „*Um dem Haupteinwurfe — Phidias beweist.*" Diese Lessing'sche Vermuthung hat wenig Wahrscheinlichkeit, weshalb denn auch Welcker, dessen Anordnung des Schildes bei weitem die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat, concentrische Kreise an-

nimmt. Homer spricht von fünf Schichten, aus denen der Schild bestand, XVIII, 481; und zwar waren zwei von Erz, zwei von Zinn, eine aber, „wo die eherne Lanze gehemmt ward," von Gold, XX, 267 ff. Nach der Beschreibung, wie die Lanze des Aeneas die beiden Schichten von Erz durchbricht, aber an der goldenen gehemmt wird, muß man demnach annehmen, daß die goldene Schicht die dritte war; nur wird man nicht glauben können, daß diese Schichten sich alle vollständig deckten, vielmehr ist anzunehmen, daß die einzelnen Lagen übereinander vorsprangen, sodaß also eine runde Mitte und darum vier concentrische Kreise oder Ringe entstanden, ähnlich wie beim Schild des Agamemnon, *Il. XI, 32 ff.* Freilich ist der Einwand Lessing's, es finde sich fast keine Spur, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilde gehabt hätten, gegen die Welcker'sche, von den neueren Erklärern fast einstimmig angenommene Hypothese aufs neue erhoben worden von Friederichs. Dieser meint, ein Schild, welcher am Rande einfach, im Buckel fünffach sei, sei sehr unpraktisch, da er den Mann auf höchst ungleiche Weise decke; auch sei nicht nachgewiesen, daß die Alten sich solcher Schilde bedient hätten; in erhaltenen Originalen und auf antiken Abbildungen fänden sich solche Schilde nicht. Allein Brunn macht darauf aufmerksam, daß der homerische Schild weniger den Mann decken, als den Wurf auffangen solle, was in der Regel mit der Mitte, dem ὀμφαλός, geschah; er verweist zur Vergleichung auf den Schild des Aeneas, *Il. XX, 274* und auf die schon von Welcker angeführte Stelle des Aristid. *Panath. I, p. 159* (Dindorf), wo die Lage der Akropolis von Athen mit der des ὀμφαλός im Schilde verglichen wird: in der Mitte der Erde Hellas, in Hellas Attika, in Attika Athen und in dessen Mitte die Burg.

S. 275,21—279, 2. „*Doch nicht genug — gefunden haben.*" Mit Recht sagt Welcker, daß Lessing bei weitem das beste über den Schild gesagt habe, „und das zu einer Zeit, wo es weniger leicht war." Auch Welcker nimmt zehn Bilder an: 1) in der Mitte Erde, Meer und Himmel, mit Sonne, Mond und Sternen. Im nächsten Ring um das Centrum 2) die Stadt im Frieden und 3) die Stadt im Kriege. Im folgenden Streifen die drei Jahreszeiten (der Winter fehlt als die Zeit, wo die Feldarbeiten ruhn): 4) der Frühling, repräsentirt durch das Pflügen; 5) der Sommer, dargestellt durch die Ernte; 6) der Herbst, als Weinlese. Im vorletzten Streifen Darstellungen des Hirtenlebens: 7) eine Rinderheerde im Kampfe mit Löwen; 8) eine Schafheerde; 9) ländlicher Reihentanz. Endlich als letzter Streifen, alles umschließend: 10) der Okeanos. Welcker nimmt also wie Lessing an, daß 2 und 3 je ein Gemälde wären,



obgleich Lessing nicht umhin kann, wenigstens bei 2 eine „doppelte Scene" anzuerkennen (281, 9). Die Neueren aber neigen wieder mehr zur Theilung der Bilder hin. Overbeck läßt 2 und 3 in je zwei Scenen zerfallen; dort Hochzeitszug und Gericht auf dem Markte, hier die Mauern der Stadt mit dem ausrückenden Heer, und zweitens Ueberfall und Schlacht, wobei er rücksichtlich des Umstands, daß in dieser Composition zeitlich getrennte Momente als gleichzeitig dargestellt sind, auf die Analogie alter Vasenbilder verweist. Andere nehmen eine Dreitheilung an. Clemens bei No. 2: Festzug, Rechtsstreit, Urtheilsspruch; Brunn: Mahl, Hochzeit, Rechtsstreit. Bei No. 3 Clemens: Heere vor der Stadt, Hinterhalt, Kampf; Brunn: die Mauern mit ihren Vertheidigern, Ueberfall der Heerden, Kampf der beiden Heere. Auch weiterhin finden Abweichungen statt. So entfernt Clemens aus dem vierten Streifen den Reigentanz, als auf Interpolation beruhend, und theilt No. 7 in zwei Scenen: eine Rinderheerde und einen Angriff von Löwen auf Rinder. Brunn weist den Reigentanz als alleiniges Bild (mit Theilung in zwei Halbchöre) dem ganzen vierten Streifen zu, und nimmt daher die Hirtenscenen in den dritten, als Repräsentation des Winters, sodaß er in diesem Streifen die vier Jahreszeiten, je zwei und zwei, dargestellt findet. Doch glaubt er, das Princip der Dreitheilung, welches er bei den beiden Städten annimmt, hier wieder zu finden, indem neben den Pflügern des Frühjahrs und den Schnittern des Sommers die Bereitung des Mahles zum Erntefest, und neben der Weinlese des Herbstes das Hirtenleben des Winters durch die zwei Heerden versinnlicht sei, sodaß also auch in diesem Streifen je drei und drei Darstellungen wären. Allein es liegt darin doch ein gewisser Widerspruch gegen den „Parallelismus", den Brunn gerade erweisen will, da von den vier Jahreszeiten zwei durch je eine und zwei durch je zwei Scenen repräsentirt sind. Petersen bemerkt mit Recht, daß die Brunn'sche Theilung Gewaltthat ist, dem äußerlichen Schema zu Liebe, dem Dichter zum Trotz. Ueberhaupt führt jeder Versuch, die von Lessing angenommenen zehn Gemälde wieder in Einzelbilder zu zerlegen, zu dem Fehler Boivins, der das Bild der belagerten Stadt ebenso gut in zwölf Gemälde hätte zerlegen können (S. 278, 5). Ja, selbst wenn Lessing bei dem Gemälde der Stadt im Frieden zwar nur ein Bild, aber eine doppelte Scene annimmt, setzt er sich gewissermaßen mit seinem eigenen Princip in Widerspruch.

Meiner Ansicht nach darf man es überhaupt mit den Detailschilderungen des Dichters nicht so genau nehmen, wie das fast alle Erklärer thun. Allerdings darf man nicht so weit gehen, den ganzen

Schild rein für eine freie Phantasie des Dichters zu erklären, wie mehrfach geschehen ist. So z. B. erklärt sich Friederichs zwar mit Recht vollkommen einverstanden mit der Auseinandersetzung Lessings, daß die Schilderung Homers, so wie sie ist, nicht malbar sei, nennt es aber mit Unrecht „eine unbewiesene Voraussetzung", wenn Lessing ein wirkliches Kunstwerk als Ausgangspunkt der dichterischen Erzählung annehme. Daraus, daß z. B. die Schilderung der belagerten Stadt nicht malbar sei, folge, daß Homer kein wirkliches Kunstwerk beschreiben wollte, daß er vielmehr nur den Zweck verfolge, den Schild, das Werk des kunstfertigen Gottes, der Phantasie des Hörers als ein überaus reiches, wunderbares Erzeugniß auszumalen. Allein wenn auch zugegeben werden muß, daß der große Reichthum der Darstellungen, die Menge der Figuren, die erzählten Handlungen, größtentheils freie dichterische Ausschmückung sind, so müssen wir doch daran festhalten, daß ähnliche Werke in der Wirklichkeit vorhanden gewesen sein und dem Dichter vorgeschwebt haben müssen. Aehnliche: d. h. Schilde mit mannichfachen, auf Streifen vertheilten Darstellungen. Nur hat Homer den Schild, weil er das Werk eines Gottes ist, reicher, farbenprächtiger ausgestattet, als es bei Arbeiten menschlicher Handwerker üblich oder möglich war. So entsprechen die Hunde und die Fackelhalter im Palaste des Alkinoos (*Od. VII, 91 ff.*) jedenfalls auch vorhandenen Werken der homerischen Zeit, aber das Gold und Silber als Material, die Unsterblichkeit dieser Gebilde, ist die dichterische Zuthat, die sie als Werk des Hephaestos über die Wirklichkeit erheben soll. Sicherlich hat sich also Homer nach Analogie ähnlicher Werke einen Schild mit zehn Bildern, wie Lessing und Welcker sie annehmen, gedacht und deren Beschreibungen durch gewisse bestimmte Redewendungen (wie Lessing andeutet S. 278 Anm. d) eingeleitet; aber bei der Beschreibung jeder einzelnen Scene läßt er seiner Phantasie vollständig freien Lauf, da schildert er Scenen des täglichen Lebens, wie er sie in Wirklichkeit oft genug sah, wie sie die gleichzeitige Kunst aber sicherlich nur sehr unvollkommen darstellte. Wenn ein wirklicher Schild seiner Zeit ein paar Krieger darstellen mochte, so werden beim Dichter daraus Heere; durch die der griechischen Kunst eigene Abkürzungsmethode in der Symbolik wird, wie Feuerbach nach Welcker's Vorgang bemerkt, die unglaubliche Zahl der Figuren auf ein geringes Maß zurückgeführt. Darum muß man meines Erachtens darauf verzichten, einzelne Gemälde, um sie darstellbar zu machen, in mehrere Scenen zu zerlegen; denn im Großen und Ganzen zwar lehnt sich Homer an existirende Werke seiner Zeit an, in der Detailausführung



aber ist er rein Dichter. Ich kann deshalb auch Petersen nicht beistimmen, wenn er in der homerischen Kunst dieselbe Fülle von Bildwerken annehmen will, wie in der dichterischen Beschreibung, und in der Vorliebe für Häufung zum Theil Nachahmung der Natur, zum Theil Nachahmung orientalischer Vorbilder findet.

Manche haben an den Gegenständen der Darstellungen Anstoß genommen, weil diese dem täglichen Leben entnommen seien, man für jene so frühe Zeit aber nur religiöse, mythische Stoffe in der Kunst verwerthet haben dürfte. Diesem Einwande begegnet Brunn (Kunst bei Homer S. 11 ff.), indem er auf die Analogien in der assyrischen Kunst hinweist, von welcher die griechische unleugbar Impulse empfangen hat. Auch die assyrische Kunst stellte mit den geringen Mitteln, über die sie verfügte, alles und jedes, was das wirkliche Leben bot, in nüchterner Ausführlichkeit dar. Auch Petersen stimmt dieser Ansicht bei, die freilich das Bedenkliche hat, daß die orientalische Kunst solche Darstellungen zwar in den monumentalen Kunstwerken, aber nicht in den von ihr immer mehr ornamental behandelten Geräthen (wie der Schild eins ist) anbringt, und daß ferner die nachweisbaren Einflüsse orientalischer Kunst auf die griechische gerade auf diesem Gebiete des Ornamentalen, nicht auf dem größerer Scenen aus dem Leben liegen. Künstlerisch freilich werden die Reliefs des Achilles-Schildes oder vielmehr jener Schilde, welche dem Dichter vorschwebten, kaum höher gestanden haben, als jene assyrischen Darstellungen; und es war daher sehr verfehlt, wenn moderne Reconstructionen, wie die von Boivin, Quatremère de Quincy, Flaxman u. a. darauf gar keine Rücksicht genommen haben. Ueber die Technik vgl. oben S. 628.

S. 275,23. „*Helfte*“, sehr gewöhnliche Schreibweise im Mitteldeutschen des 15. Jahrh. und später; im Altfriesischen schon früher. Vgl. Weigand I, 642. Grimm IV, 2, 223.

S. 277,12. „*kömmt der Dichter dem Künstler wieder bey*“, d. h. „kommt er ihm nach, erreicht er ihn“; in diesem Sinn heut ungebräuchlich. Vgl. noch VI, 129 (125).

S. 277,26—28. „*Doch was — darinn*“. *Actu* und *virtute* sind die vornehmlich in der scholastischen Philosophie gebräuchlichen Uebertragungen der aristotelischen Begriffe ἐνέργεια und δύναμις. Wahrscheinlich ist diese Terminologie in die Scholastik durch Johannes Scotus Erigena (um 877) eingeführt worden; vgl. Eucken, Gesch. d. philos. Terminologie im Umriß, S. 64.

S. 278,24. „*hätte er so verfahren.*“ Doch gebraucht Lessing „verfahren“ auch mit „sein“; z. B. VIII, 86 (80). X, 32 (35).

S. 279, 3—281,25. *„Pope ließ sich — vergeben würde."* Gegen Lessing's hier entwickelte Ansicht von der Perspektive der alten Maler trat Klotz auf in seinen Beitr. z. Gesch. d. Geschmacks u. d. Kunst aus Münzen S. 179 und in der Schrift üb. d. geschnitt. Steine S. 92. Lessing hat hierauf geantwortet in dem 9.—12. der Briefe antiquarischen Inhalts. Was die Pope'sche Ansicht, daß die Homerischen Gemälde perspektivisch angelegt wären, anlangt, so hat sie Lessing mit vollem Rechte bekämpft. Wenn schon die Polygnotischen Gemälde, und das ist unbezweifelt, ohne Perspektive waren, wie dürfte man da eine solche für die homerische Kunst voraussetzen, wo wir höchstens an die allereinfachsten, rohen Umrißzeichnungen denken dürfen. Was die Malerei der spätern Zeit anlangt, so ist Lessing auch damit gewiß im Recht, wenn er annimmt, daß die Scenenmalerei (die Skenographie) bei dem Aufkommen der Perspektive von Einfluß gewesen sei. Wie weit es die Alten in der Perspektive gebracht, darüber können wir uns freilich aus den erhaltenen campanischen Wandgemälden allein kein Urtheil bilden. Gewisse optische Gesetze, Verkürzungen u. s. w. kannten sie, und die Fehler gegen die Perspektive werden in den Gemälden wirklicher Künstler nicht so zahlreich gewesen sein, als in den handwerksmäßigen Bildern Pompejis und Herculanums; aber eine wirkliche theoretische Ausbildung der Lehre von der Perspektive dürfen wir bei ihnen doch nicht voraussetzen. „Im allgemeinen," sagt K. O. Müller im Handb. d. Archäol. § 324, 4 S. 464, „galt den Alten immer die völlige Darstellung der Formen in ihrer Schönheit und Bedeutsamkeit höher, als die aus perspektivisch genauer Verkürzung und Verschränkung der Figuren hervorgehende Illusion, und der herrschende Geschmack bedingte und beschränkte die Ausübung und Entwickelung jener optischen Kenntnisse und Kunstfertigkeiten, zwar nach Kunstzweigen und Zeiten verschieden, in Staffeleibildern weniger als in Reliefs und Vasen-Monochromen, in einem späteren luxuriirenden Zeitalter weniger als in früheren Zeiten, aber im ganzen doch in einem weit höhern Grade, als in der neuern, den umgekehrten Weg nehmenden Kunstentwicklung." Vgl. die ebd. Note 3 angegebene Literatur. „Es ist bis jetzt noch nicht nachgewiesen, daß im Norden vor den van Eyck, im Süden vor deren Zeitgenossen Paolo Uccello oder Uccelli von der Perspektive als malerischem Princip die Rede sein kann. Insonderheit scheint der letztgenannte Florentiner in seinem Verkehr mit dem Mathematiker Giovanni Manetti auf eine wirkliche Theorie der Perspektive und deren correcte Anwendung ausgegangen zu sein. Wissenschaftliche Darstellungen derselben



scheinen zuerst Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer versucht zu haben." (Gosche, Laokoon S. 166.)

In Entwurf A 2, VIII. Abschn., S. 369 spricht Lessing auch von einer Perspektive des Dichters, die darin bestehe, „daß der Dichter die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift." Er bemerkt, daß Homer in diesem Kunstgriffe Meister sei, daß alle seine Einschaltungen und besonders alle seine Gleichnisse perspektivisch ausgeführt seien; und in einem andern Fragmente B 32, S. 422, führt er als eins der perspektivischsten Gleichnisse bei Homer *Il. XIX, 373 ff.* an. Indessen hat Lessing diesen Gedanken später wieder fallen lassen; denn Mendelssohn machte ihn mit Recht darauf aufmerksam, daß dasjenige, was beim Dichter der Perspektive des Malers entspräche, etwas ganz anderes wäre: das nämlich, daß der Dichter einen Inbegriff sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, zum Hauptgrund nimmt, und andere Begriffe, welche mit diesen theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden sind, nach Maßgabe ihrer Entfernung auch desto schwächer wirken läßt; ebenso wie der Maler solche Gegenstände, die als entferntere gelten sollen, kleiner, undeutlicher und mit schwächeren Farben malt. Vgl. Einl. S. 83. Aber es wird wohl überhaupt von einer Perspektive beim Dichter keine Rede sein, da die Perspektive als etwas rein Räumliches mit der Poesie nichts zu thun hat.

S. 279, 8. „*die drey Einheiten*": nämlich der Handlung, des Orts und der Zeit, wie im Drama. Vgl. die Einl. S. 36.

S. 279,18 fg. „*dieses wenigstens wird sich niemand überreden laßen.*" Nach Lessing'schem Sprachgebrauch wird man das „sich" für den Dativ halten müssen, da er in der Regel construirt: „jemandem etwas überreden." Vgl. IV, 350 (396): „er — überredet es auch dem alten Capandro." VII, 392 (366); s. auch I, 455 (497).

S. 280,19—281, 2. „*Die Grundfläche — schienen.*" Das geht aus den Beschreibungen der Gemälde des Polygnot beim Pausanias unzweifelhaft hervor. Ganz in der gleichen Weise ordnen die Vasengemälde die Figuren, die hintereinander stehen sollen, in Reihen übereinander an.

S. 281,26. „*ich entlasse mich der Mühe.*" Dieselbe Construction mit Acc. der Person und Gen. der Sache auch im Nathan III, 8, Werke II, 288 (283): „entlaßt mich immer meiner Ahnenprobe, ich

will Euch Eurer wiederum entlassen." In der Redensart: „jemanden seines Dienstes entlassen" haben wir diese Construction, die sonst nicht häufig ist, heute noch erhalten.

Anmerkungen. S. 280, Anm. f. Was Pope meinte, ist vielmehr die Linearperspektive, die nur Sache der Zeichnung ist, während die Luftperspektive, das Abtönen der Gegenstände vom Vordergrund zum Mittel- und Hintergrund, der Färbung anheimfällt.

## XX.

S. 282, 1. „*Ich lenke mich.*" Die reflexe Form „sich lenken" für das einfache intransitive „lenken" ist namentlich bei Luther sehr gewöhnlich; vgl. 2 Mos. 14, 12. 1 Chron. 15, 14. Matth. 2, 12 u. s.

S. 282, 6—8. „*Körperliche Schönheit — übersehen laßen.*" Diese Definition von der Schönheit als der Einheit in der Mannichfaltigkeit ist sehr alt; bereits die aristotelische Philosophie hat etwas ähnliches. Aristoteles sagt nämlich *Poet. c.* 7 § 8: *ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου [χρόνου] γινομένη), οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ᾽ οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας), οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον.* (Hier übersetzt Susemihl, Arist. Poetik, Leipz. 1865, S. 71, *ζῷον* mit „Gemälde": doch ist mir die gewöhnliche Auffassung des Wortes als „lebendes Wesen", wie z. B. bei Müller, Theorie d. K. II, 98. Zimmermann, Aesthetik I, 56, wahrscheinlicher). Für Aristoteles ist also das Schöne nur da vorhanden, wo Zusammensetzung da ist, und zwischen den Theilen und dem Ganzen eine sichtbare Uebereinstimmung herrscht, weil die Schönheit verschwindet, sobald das Eine und Ganze nicht mehr zusammengefaßt werden kann, was der Fall ist, wenn der Gegenstand zu groß oder zu klein ist. Aehnliches entwickelt er in den Problemen 17, 9; vgl. Müller a. a. O. 101 fg. — Auch der Kirchenvater Augustinus definirt die Schönheit als eine gewisse Uebereinstimmung und Aehnlichkeit der Glieder eines Ganzen (Müller a. a. O. 402 fg. Zimmermann a. a. O. 152). Unter den Neueren sind es namentlich die Engländer, welche diese Definition aufgenommen haben, Hogarth, Hutcheson, vor allem Shaftesbury, von welchem Lessing wohl hier



am meisten beeinflußt ist; vgl. die Einl. S. 25 und Zimmermann S. 251. 277. 291).

S. 282,12—29. „*Der Dichter — luxurirt haben.*" Herder bekämpft dies im 20. Abschn. S. 237 ff. Die Dichter, meint er, welche uns Schönheit malten, gingen nicht darauf aus, mit ihrer Beschreibung hintennach vollständige Bilder zu hinterlassen; sie verlangten nicht, daß wir nachher die Theile, durch welche sie uns führten, sammelten, zusammensetzten; ihr Zweck sei nur Energie, sie wollten jeden einzelnen Theil als schön zeigen. Aber — selbst vorausgesetzt, daß ihnen das gelingt, daß wir aus ihren Beschreibungen jeden einzelnen Theil als schön erkennen — dasjenige, was Lessing von vornherein als Ausgangspunkt aller körperlichen Schönheit hinstellt, die Uebereinstimmung aller nebeneinander liegenden Theile, können sie dadurch doch nicht erreichen. Wie sehr Lessing mit seiner Forderung, der Dichter solle körperliche Schönheit als solche nicht des breiteren ausmalen, im Recht ist, beweist nicht nur Homer, sondern auch andere Dichter, Goethe und Schiller vor allen; unsere Romanschriftsteller freilich füllen noch Seiten mit der Schilderung ihrer Helden und Heldinnen.

S. 282,17. „*Enumeration.*" „Das eigentlich durch Aufzählung leicht zu ersetzende Fremdwort *Enumeration* (welches in der Rhetorik übrigens die Bedeutung von Recapitulation hat) mag Lessing gebraucht haben, weil er sich durchaus auf die Aufzählung einzelner Theile oder Stücke bezieht." Gosche S. 169.

S. 282,24. „*Nireus war schön.*" Vgl. Hom. *Il. II, 671.*

S. 282,29. „*luxurirt.*" Dasselbe heut ungebräuchliche Fremdwort gebraucht L. in der Hamburger Dramaturgie, Werke VII, 190 (175).

S. 285, 1. „*politische Verse,*" ein bei den Byzantinern beliebtes Metrum, das im Gegensatz zu der strengen Weise der altgriechischen Metra politisch, d. h. „bürgerlich" benannt worden war. Es sind das katalektische jambische Tetrameter, bei denen aber die Quantität nicht berücksichtigt wird, sondern lediglich die Sylben gezählt werden; unter Umständen kam allerdings dabei noch die Accentuation in Betracht.

S. 287,17. „*Pandämonium*" heißt in Miltons verlorenem Paradies (I. Gesang, Vers 748 ff.) der Palast des Satan. Es heißt dort von diesem Sammelplatz der bösen Geister:

„Eilend trat nun die Menge hinein, ganz Aug' und Bewundrung;
Einige priesen das Werk, und Andre den Meister desselben."

S. 287,25 ff. „*Dolce in seinem Gespräche von der Mahlerey.*" Vgl. über Dolce die Einleitg. S. 15 f. und das Register. Gosche erinnert

S. 173 daran, daß Dolce durchaus ein Anhänger Ariosts war und als Epiker ganz in seiner Weise dichtete; er verweist auf seine *Prime imprese del Conte Orlando.*

S. 289,16—290,6. „*Eine Stirn — sehen zu wollen.*" Hiergegen bemerkt Herder a. a. O.: „Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wen kostet es Anstrengung, sich eine Stirn in den besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal da sie der Dichter nennt." Das ist allerdings leicht, und wenn der Dichter wirklich weiter keine Absicht gehabt hat, so ist Herder im Recht. Allein es ist doch sehr die Frage, ob der Dichter, wenn er uns seine Heldin vom Kopf bis Fuß beschrieb, weiter nichts wollte, als daß der Hörer sich jeden einzelnen Theil als schön vorstelle, ob er nicht wirklich die Absicht gehabt hat, daß der Hörer sich die Heldin nun auch als Ganzes in seiner Phantasie vorstelle. Hatte er aber in der That nur das gewollt, was Herder ihm unterschiebt, hätte er nur die Theile für sich dem Leser zeigen wollen, dann würde er etwas sehr überflüssiges, ja thörichtes unternommen haben; denn was nützt es dem Hörer, sich jetzt eine schöne Nase, dann einen schönen Hals, eine schöne Hand u. s. w. vorzustellen, wenn ihm das diese Einzelschönheiten verbindende Band fehlt; die Aufzählung muß ihn nur ermüden. „Jeder," sagt Vischer (Aesthetik III, 1202), „kann an sich die Erfahrung machen, daß Walther Scotts und seiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Absicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts sieht."

S. 290,16—19. „*Wollte man — reich gemahlt.*" Dies sagte Apelles zu einem seiner Schüler, der eine Helena mit viel Goldschmuck, die deshalb *πολύχρυσος* genannt wurde, gemalt hatte. Vgl. Clem. Alex. *Paedag. II, 125 p. 246 (Pott.).*

S. 290,23—291,30. „*Ich darf hier — Βάθυλλον.*" Diese beiden Lieder gehören zu den sog. Anacreontea, d. h. denjenigen unter dem Namen Anakreons uns überlieferten Gedichten, welche von der Kritik fast durchgehends dem Anakreon abgesprochen werden, theils wegen Mangels an Zeugnissen über dieselben bei andern alten Schriftstellern, theils wegen des mehr tändelnden, mit den echten Fragmenten des Dichters stark contrastirenden Inhaltes, wozu noch allerlei andere Bedenken kommen. Vgl. Buchholz, Anthol. aus d. Lyr. d. Gr. II[3], 29 ff. — Auf diese Lieder wurde Lessing durch Mendelssohn aufmerksam gemacht, der im Entwurf A 2 (S. 363) auf das Lied Anakreons an seinen Maler als eine pittoreske Beschreibung der Schönheit hinweist.



Auch Pindar sogar habe Malereien im eigentlichen Verstande; sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, sei eine ausführliche Malerei. Letztere Stelle steht *Pyth. I, 6 sqq.*, doch ist das keine todte Beschreibung; „der Adler," heißt es da, „sitzt im Schlummer und sein Rücken hebt sich wallend auf" — da haben wir Leben, Bewegung. Daß die Lieder Anakreons keine Ausnahmen, sondern Beweise für seine Regel sind, hat Lessing selbst dargelegt. Ueberhaupt darf man nicht vergessen, daß Lessing ja nicht von vornherein dem Dichter verbietet, Schönheit zu schildern, er verbietet ihm nur, sie an und für sich rein als solche, in Ruhe, zu schildern; vgl. den folgenden Abschn.

S. 292, 1—3. „*So weis auch — alter Künstler.*" Panthea, eine schöne Smyrnaeerin, war die Geliebte des Kaisers Lucius Verus. Lucian verweist nicht nur, um ihre Schönheit anschaulich zu machen, auf die berühmtesten Bildsäulen, sondern er zieht auch die großen Maler hinzu, um das Colorit der Panthea zu versinnlichen.

Anmerkungen. S. 283 fg. Anm. a. Die Conjectur zum Dares Phrygius, „*moram*" für „*notam*", muß wegen des absonderlichen Gebrauches von *mora* zurückgewiesen werden; denn der bloße Begriff des Zwischenraumes, ohne den des Hindernisses, liegt in dem Worte doch nicht. Die auf den Namen des Dares, troischen Priesters des Hephaestos, gehende Erzählung vom Untergange Trojas, angeblich von Cornelius Nepos aus dem Griechischen übersetzt, ist ein spätes Machwerk, jedenfalls aus christlicher Zeit. Georgios Kedrenos ist wie Konstantinos Manasses Verfasser einer Σύνοψις ἱστορική vom Beginn der Welt bis 1057, in Prosa; er lebte in der ersten Hälfte des 12. Jahrh.

S. 283,32. „*der Verstand*", d. h. der Sinn, die Bedeutung; in der Sprache des vor. Jahrh. wird „Verstand" noch sehr häufig so gebraucht.

S. 285, 9. „*von Helfenbein.*" Vgl. Werke VI, 65: „helfenbeinern." Obschon Luther gewöhnlich die Form „Elfenbein" gebraucht, hat sich die mhd. Form „Helfenbein" (so auch „Helfant" für „Elfant") doch bis ins 18. Jahrh. hinein erhalten.

S. 289,30—32. „*Was Dolce — findet.*" Es ist das die in der Einl. S. 3 berührte Anekdote vom Sophokles.

## XXI.

S. 292,17—293, 8. „*Eben der Homer — erkennen.*" Diese Praxis des Homer läßt sich noch in vielen andern Beispielen verfolgen. Wie er die Schönheit der Helena durch den einen Zug, daß die Greise von ihr hingerissen sind, veranschaulicht, so die der Penelope durch das Liebesverlangen der Freier, die des Odysseus durch den so schnell entstandenen Wunsch der Nausikaa, einen solchen Helden zum Gemahl zu bekommen, wie umgekehrt die der Nausikaa dadurch, daß Odysseus sie einer Göttin vergleicht. So läßt auch Goethe die Schönheit der Dorothea uns durch die Wirkung erkennen, die sie auf den Pfarrer und auf Hermanns Aeltern macht. Lessing selbst führt Frgt. C 9, S. 441 fg. an, daß auch Milton die Schönheit der Form nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihrer Wirkung geschildert habe, indem er die Schönheit der Eva aus der Wirkung erkennen lasse, welche sie auf den Satan macht. (Verl. Parad. IX, 455 ff.)

S. 293,11—13. „*Wer kann — denken.*" Lessing bezieht sich hier auf ein Fragment der Sappho, No. 2 (bei Bergk, *Poetae lyrici*), wo die betreffenden Verse lauten:

*ὠς γὰρ εὔιδον βροχέως σε, φώνας*
*οὐδὲν ἔτ' εἴκει.*
*ἀλλὰ καμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ'*
*αὔτικα χρῷ πῦρ ὐπαδεδρόμακεν,*
*ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-*
*βεισι δ' ἄκουαι.*
*ἀ δέ μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ*
*πᾶσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας*
*ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης*
*φαίνομαι (ἄλλα).*

S. 293,12. „*Erblickung*", wofür sonst „Anblick" das gewöhnliche. So auch Wieland XXVIII, 106. Mendelssohn, Schriften (Leipzig 1844) IV, 1, 51.

S. 293,17. „*Lesbia*", ist ein Irrthum, so hieß die Geliebte des Catull, die des Ovid aber Corinna; vgl. im angeführten Gedicht (*Amor. I, 5*) *v. 9*: *Ecce Corinna venit.*

S. 293,25—294,27. „*Ein andrer Weg — durchflochten hat.*" Lessing fand, wie Guhrauer (II, 1, 47) aufmerksam macht, den Begriff der Schönheit in Bewegung bei Home, welcher die Anmuth als „Würde, die mit einer artigen Bewegung verbunden ist," definirt; so sagt auch Webb, Untersuch. d. Schönen in der Malerei, a. d. Engl.

übers., Zürich 1766, S. 57: „Grazie erheischt immer Bewegung;" und bei Hagedorn, Betracht. üb. d. Mahl. II, 584 heißt es: „Die in zusammenstimmende Bewegungen oder Stellungen gesetzte Schönheit giebt dem menschlichen Bilde den Reiz; Figuren, deren Bewegungen, vermöge einer glücklichen Anordnung, zusammen stimmen, vermehren die reizende Wirkung des ganzen Gemähldes." Dennoch durfte Vischer (Aesth. I, 184) mit vollem Rechte Lessing als den Vater dieses Begriffes bezeichnen, da er durch ihn erst entwickelt und in die Aesthetik eingeführt worden ist. Verwandt damit ist der Begriff der Anmuth, wie ihn Schiller in seinem Aufsatz „über Anmuth und Würde" (Werke XI, 313) entwickelt hat. „Anmuth ist eine bewegliche Schönheit," sagt Schiller (S. 314 fg.), „eine Schönheit nämlich, die an ihrem Subjekte zufällig entstehen und eben so zufällig aufhören kann. Dadurch unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Subjekte selbst nothwendig gegeben ist." Schiller unterscheidet dann weiterhin zwischen Schönheit des Baues, architektonischer Schönheit, d. h. der bloß durch Naturkräfte ausgeführten und nur durch Naturkräfte bestimmten Schönheit, und der Anmuth, d. h. der Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit (S. 319 u. 329). „Anmuth kann nur der Bewegung zukommen, denn eine Veränderung im Gemüth kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren. Dies hindert aber nicht, daß nicht auch feste und ruhende Züge Anmuth zeigen können. Diese festen Züge waren ursprünglich nichts als Bewegungen, die endlich bei oftmaliger Erneuerung habituell wurden und bleibende Spuren aufdrückten." Eine ganz abweichende Auffassung von der Anmuth giebt Goethe in seinem Aufsatz „über Laokoon" (Werke XXX, 367 fg.).

Das von Lessing den Dichtern empfohlene Verfahren bekämpft Herder S. 240 f. Nicht als ob er es überhaupt verwerflich fände; er sagt, es müßten in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheiten geschildert werden, und man müsse zugeben, daß manche Theile dieser körperlichen Schönheit dann in Reiz, in Bewegung geschildert werden könnten. Aber wie wolle man Nase, Hals, Zähne, Arme u. s. w. in ihrer Wirkung schildern, oder in Reiz, in schöner Bewegung? Der Dichter müsse dann also solche Theile auslassen, die er nicht in ihrer Wirkung oder in Bewegung zeigen könnte. Allein das ist entschieden falsch. Lessing führt selbst aus, wie Ariost in seiner Schilderung der Alcina Augen und Busen derselben in Reiz oder Bewegung schildert; warum soll dies nicht auch bei andern Theilen des Körpers möglich sein? Der Hals

kann geschildert werden in seiner graziösen Wendung, die Zähne, wie sie sich bei einem lieblichen Lächeln zeigen, die Arme bei irgend welchen Bewegungen, und selbst die Nase etwa bei einer Aeußerung des Hohnes oder sonst einer Empfindung, bei welcher auch die Nase nicht unbetheiligt zu bleiben pflegt (man denke an den Apoll von Belvedere, bei dem Winckelmann den Unmuth in den geblähten Nüstern seiner Nase zu sehen meint). Außer der oben angeführten Stelle in Vischer's Aesthetik vgl. man, was Jean Paul darüber sagt (Vorschule der Aesthetik § 79, Werke XVIII, 285): „Ihr malet den Hals, wenn ihr ihm ein Halsband anlegt oder abnehmt. Kleidet in der Poesie eine Schönheit vor den Lesern, z. B. wie Goethe Dorothea an: so habt ihr sie gezeigt; dasselbe gilt noch mehr, wenn ihr sie entkleidet." Jean Paul empfiehlt dem Dichter noch andere Mittel zur Darstellung der Schönheit: die Aufhebung, d. h. die Gestalt zuerst verhüllt zu zeigen, um die Phantasie zu reizen, sich dieselbe vorzustellen; dann den Contrast, sei es in Farben oder Verhältnissen, und endlich die innere Bewegung: „Um dem Geiste eine schöne Gestalt zu zeigen: zeigt ihm nur einen der sie sieht; aber um wieder sein Sehen zu zeigen, müßt ihr irgend einen Körpertheil, und wär' es ein blaues Auge, ja ein weißes großes Augenlid, mitbringen, dann ist alles gethan." Es ist das im Grunde dasselbe, was Lessing mit dem Schönen in seiner Wirkung meint. Damit erledigt sich auch ein anderer Einwand Herders: er verstehe nicht, wie eine weißarmige Juno, eine schönknieige Briseis, blauäugige Pallas, breitschulteriger Ajax oder schönhaarige Helena Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung hätten. Diese Epitheta sollen ja auch gar nicht Reiz, Bewegung oder Handlung haben, sie sollen nur im Hörer ein Bild hervorrufen, welches er sich dann durch später hinzutretende Züge vervollständigen kann.

S. 293,29—31. „*Der Mahler — zur Grimasse.*" Wenn Lessing hier dem Maler (d. h. der bildenden Kunst überhaupt) die Möglichkeit, Schönheit in Bewegung darzustellen abspricht, so ist das eine Consequenz seines im 3. Abschn. dargelegten Standpunktes, daß der Künstler nichts ausdrücken dürfe, was sich nicht anders als transitorisch denken lasse, weil alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechneten, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, — weil solche Erscheinungen durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen erhielten, daß mit jedem wiederholten Anblick der Eindruck schwächer werde und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekle oder graue; er



führt da als Beispiel den lachenden Lamettrie an (vgl. S. 165). Das drückt er hier noch stärker aus, indem er sagt, der Reiz werde zur Grimasse. Im Entwurf A 2, Abschn. V S. 364 fügt er diesen Worten noch eine nähere Ausführung bei, indem er sagt, das sei die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, ließen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächele immer; und nichts sei anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln. — Hierzu bemerkt Mendelssohn, die alten Dichter ließen die Venus nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt freundlich sein, und dieses thäten auch die Maler und Bildhauer. Sowohl Dichter als Maler schienen sich die Regel vorgeschrieben zu haben: eine Person allein und in Ruhe müsse einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitude haben. Die Venus in Ruhe liebe das Lächeln, wenn sie aber ihren Amor liebkost oder die Bildsäule des Pygmalion belebt, so lächle sie wirklich. Was die Venus anlangt, so ist Mendelssohn hier im Unrecht; wenn die Aphrodite *φιλομειδής* genannt wird, so heißt das allerdings zunächst: „das Lächeln liebend," dann aber doch auch im weitern Sinne „gern lächelnd". So heißt es im Hymn. Homer. in Ven. *49*: *ἡδὺ γελοιήσασα, φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη;* und so spricht auch Horaz von der *„Erycina ridens"*, *Carm. 1, 2, 33.* Aber in der Sache selbst hat Mendelssohn entschieden Recht, wie ich auch oben angedeutet habe, daß Lessing im Ausschließen jedes Transitorischen in der Kunst etwas zu weit geht.

## XXII.

S. 295,23—296,8. *„Zeuxis mahlte — Crotona mahlte."* Daß Zeuxis zu seiner Figur der unbekleideten Helena jene homerischen Verse dazu geschrieben, berichtet auch Aristides *π. τ. παραφθέγματος II. p. 321 (Dind).* Das Bild war nach den gewöhnlichen Nachrichten im Tempel der lakinischen Hera zu Kroton (oder Crotona in Bruttium; nicht zu verwechseln mit Cortona in Etrurien, das bei den Römern auch gewöhnlich Crotona heißt) aufgestellt; nach Plin. *XXXV, 64* jedoch in Agrigent.

S. 296,9—298,18. *„Man vergleiche — Poesie verhalten."* Ein Relief-Fragment des Antiquariums in München (vgl. Führer durch d. kgl. Antiqu. in München von W. Christ u. J. Lauth, S. 48), worauf drei bärtige Köpfe, mit dem Ausdruck der Neugier, darge-

stellt sind (publicirt bei Winckelmann, *Monum. ined. 162*) wurde von Thiersch in den Jahresber. d. Bayr. Akad. d. Wissensch. 1828—31, S. 60 ff. auf Helena und die troischen Greise am skaeischen Thore gedeutet; doch ist, bei der Abwesenheit der weiblichen Figur, diese Deutung eine sehr unsichere. (Vgl. Bursian im Lit. Centralbl. f. 1877 No. 25.) Welcker hat vermuthet (zu Inghirami, *Gal. Omerica S. 605—608*), daß die von Christodor *v. 246—254* erwähnten Statuen des Panthoos, Thymoites, Klytios und Lampos Theile einer größeren Gruppe sind, welche ebendieselbe Scene darstellte, und er macht darauf aufmerksam, daß das, was Christodor über den verschiedenen Ausdruck von Zorn und Trauer sagt, der in diesen Köpfen lag, von dem verschieden modificirten Ausdruck der Trauer zu verstehen ist, mit dem die Greise die Helena betrachteten. (Vgl. Overbeck, Bildw. z. theb. u. troischen Heldenkr. S. 391 fg.) Zur Vergleichung betrachte man dieselbe Scene in der keck hingeworfnen Skizze von Carstens. (Werke, herausg. v. W. Müller u. H. Riegel I, 27.) Von der Gier, welche Caylus darzustellen räth, ist auch hier nichts zu sehen; dafür hat die Scene einen mehr humoristischen Anflug bekommen, die Greise, meist langbärtige Kahlköpfe, sehen mit einem gewissen schlauen, verschmitzten Lächeln auf die Helena hin; einige darunter können freilich selbst der strahlenden Schönheit gegenüber ihren mürrischen Ernst nicht ablegen.

S. 296,19. „*Vertiefung*"; dasselbe, was wir heut in der Malerei mit Hintergrund bezeichnen; bei Caylus (p. 26) steht „*le fond du Tableau.*"

S. 298,19—300,13. „*Homer ward — harmoniren.*" Die Bemerkung Lessing's, daß man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt finde, welche die alten Künstler aus dem Homer gezogen hätten, gab Veranlassung, daß Klotz in seinem Buche über die geschnittenen Steine ihm dies bestritt. „Die homerischen Gedichte", sagte Klotz, „waren ja gleichsam das Lehrbuch der alten Künstler, und sie borgten ihm ihre Gegenstände am liebsten ab." Als Belege nennt er „das große homerische Gemälde des Polygnotus," drei philostratische Gemälde u. a. Lessing begegnet diesem Vorwurf im ersten seiner „Briefe antiquarischen Inhalts". Er weist Klotz nach, daß derselbe seine Beispiele größtentheils im Laokoon selbst angeführt finden könne, und daß Fabricius, auf den er die Leser hier verwiesen, deren noch weit mehr habe. Was seine eigentliche Meinung gewesen, die Klotz wie gewöhnlich nicht verstanden, entwickelt er dann des näheren dahin: „Ich habe damit gemeinet, und meine es noch, daß so sehr die alten Artisten den Homer auch genutzt, sie ihn doch nicht auf die Weise



genutzt haben, wie Caylus will, daß ihn unsere Artisten nutzen sollen. Caylus will, sie sollen nicht allein Handlungen aus dem Homer mahlen, sondern sie sollen sie auch vollkommen so mahlen, wie sie ihnen Homer vormahlt; sie sollen nicht so wohl eben die Gegenstände mahlen, welche Homer mahlt, als vielmehr das Gemählde selbst nachmahlen, welches Homer von diesen Gegenständen macht; mit Beybehaltung der Ordonnanz des Dichters, mit Beybehaltung aller von ihm angezeigten Localumstände u. s. w. Das, sage ich, scheinen die alten Artisten nicht gethan zu haben, so viel oder so wenig Homerische Gegenstände sie auch sonst mögen gemahlt haben. Ihre Gemählde waren Homerische Gemählde, weil sie den Stof dazu aus dem Homer entlehnten, den sie nach den Bedürfnißen ihrer eignen Kunst, nicht nach dem Beyspiele einer fremden, behandelten: aber es waren keine Gemählde zum Homer. Hingegen die Gemählde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemählde zum Homer, als Homerische Gemählde, als Gemählde in dem Geiste des Homers und so angegeben, wie sie Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemahlt hätte." Wie richtig diese Lessing'sche Ansicht ist, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man mit dem Homer in der Hand eine Sammlung antiker Denkmäler, wie Inghiramis „*Galeria Omerica*" oder Overbecks „Bildwerke zum troischen Heldenkreis" durchsieht. Wir finden da homerische Stoffe in Menge, aber in freier Weise behandelt, nur selten können diese antiken Darstellungen als wirkliche Illustrationen zum Homer gelten. Lessing war daher vollständig berechtigt, im 2. der antiquarischen Briefe zu schreiben: „Ich dünke mich über den Gebrauch, den die alten Artisten von dem Homer machten, verständigere Dinge gesagt zu haben, als irgend ein Schriftsteller über diese Materie. Ich habe mich nicht mit den schwanken, nichts lehrenden Ausdrücken von Erhitzung der Einbildungskraft, von Begeisterung, begnügt: ich habe in Beyspielen gezeigt, was für mahlerische Bemerkungen die alten Artisten schon in dem Homer gemacht fanden, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen (bezieht sich auf S. 300,14 ff.). Ich habe mich nicht begnügt, sie blos darum zu loben, daß sie ihre Vorwürfe aus ihm entlehnten: — welcher Stümper kann das nicht? — ich habe an Beyspielen gewiesen, wie sie es anfingen, in den nehmlichen Vorwürfen mit ihm zu wetteifern, und mit ihm zu dem nehmlichen Ziele der Täuschung auf einem ganz verschiedenen Wege zu gelangen; auf einem Wege, von dem sich Caylus nichts träumen lassen." Dies von Lessing mit der Nothwehr entschuldigte Selbstlob ist ein vollkommen gerechtfertigtes.

S. 300, 3—9. „*Sie nährten sich — aber verschieden.*“ Hierzu bemerkt H. P. Sturz a. a. O.: „Nur wenn der Künstler mit dem Dichter in einer Natur lebt, kann das Lesen seiner Einbildungskraft einen vortheilhaften Schwung geben. Aber setzen Sie den Maler nur unter große vollkommene Formen mit dem Gefühle der Schönheit, eine Gabe des Himmels, so wird er den Homer und alle Dichter entbehren. Er giebt ihm zwar oft das Sujet und eine Idee der Zusammensetzung, aber diesen Dienst kann ihm ein Chronikenschreiber leisten. Sein erster Gedanke, wenn er die Verse des Homer liest, welche Zeuxis unter seine Helena setzte, ist dieser: Wo findet sich die Schönheit, die den Ausspruch der Alten verdient? Er schweift hierauf in seiner Einbildungskraft von einer weiblichen Gestalt zur andern, setzt ein Ideal zusammen, und malt eine Samojedin, wenn er Siberien nie verließ. Phidias war daher ein wenig zu bescheiden, wenn er das göttliche Antlitz seines Jupiters vom Homer gelernt haben will; denn den Ausdruck der Augenbrauen konnte er wie Andere an jedem Zornigen gesehen haben.“

S. 300,14—301,22. „*Da übrigens — des Phidias.*“ Die Anekdote, daß Phidias auf die Frage, nach welchem Muster er seinen Zeus gebildet, mit jenen Versen der Ilias geantwortet habe, findet sich außer bei dem von Lessing citirten Valerius Maximus auch bei Strab. *VIII p. 354.* Dio Chrysost. *XII, 25 p. 383 R.* Macrob. *V, 13.* Es ist mehrfach bezweifelt worden, ob Phidias wirklich diese Aeußerung gethan habe. Ich kann dieselbe durchaus nicht unwahrscheinlich finden und halte daher diese so vielfach berichtete Erzählung für authentischer, als die Künstleranekdoten der gewöhnlichen Art. Wie man nun aber das Verhältniß des olympischen Zeus zu jenen Homerversen sich zu denken habe, ist streitig. Lessings hier entwickelte Ansicht, daß Phidias nicht bloß im allgemeinen seine Phantasie dadurch befruchtet habe, sondern daß ihm vornehmlich die Bedeutung der Augenbrauen und des Haares durch diese Verse aufgegangen sei, ist nicht neu; schon Strabo (oder der Interpolator jener nicht unverdächtigen Stelle) spricht es ausdrücklich aus, daß bei Homer in Augenbrauen und Haupthaar die Bedeutung liege, da Zeus durch diese den Olymp erschüttere, Hera aber erst durch die Bewegung ihres ganzen Körpers (nach *Il. VIII, 199*); und Macrobius läßt sogar den Phidias selbst sagen, daß er aus Brauen und Haar das ganze Antlitz des Zeus sich construirt habe, ***de superciliis et crinibus totum se Jovis vultum collegisse.*** Auf denselben Standpunkt haben sich auch die meisten Neueren gestellt; so O. Müller, *de Phid. vit. II, 11* (Kunstarchäol. Werke II, 51 ff); Völkel, Tempel u. Stat. d. Jup. zu Olympia



S. 129. Eingehend legt Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I, 200 ff. dies dar, indem er auf die Büste von Otricoli verweist, bei der allerdings die Theile, welche das Auge beschatten, besonders hervorgehoben sind, und das Haar, das an der Stirn emporsteigt und dann in gewaltigen Massen wieder herabwallt, eine bedeutende Rolle spielt. Brunn nimmt an, Phidias habe mit diesen Grundformen, welche ihm die homerischen Verse an die Hand gegeben (wobei man allerdings fragen kann, ob Brauen und Haar wohl „Grundformen" eines Typus sein können), alle übrigen Theile in Harmonie gesetzt, und zwar habe er sie so gebildet, wie sie nach den anatomisch-physiologischen Gesetzen des menschlichen Organismus sich in ihrem Verhältniß zu den gegebenen Formen stellen mußten. Brunn erklärt, der Nachweis, daß diese Construction des ganzen Typus aus Haar und Brauen wirklich der Fall sei, würde zu weit führen; ich gestehe, mir ihn überhaupt nicht vorstellen zu können. Man führt zwar auf Phidias jenes *ἐξ ὄνυχος τὸν λέοντα, ex ungue leonem* (Lucian. *Hermot.* 24) zurück; aber die Klaue ist doch ein wirklich integrirender Bestandtheil des Körpers beim Löwen und hat ein ganz anderes Verhältniß zum Ganzen, als Brauen und Haar beim Menschen. Indessen mag man auch jenes Construiren des Zeustypus aus diesen gegebenen Formen anzweifeln, das wenigstens mußte bestehen bleiben, daß Phidias das Hauptgewicht bei seinem Zeus in Haar und Brauen gelegt habe, — so lange die Büste von Otricoli für den dem Zeusideal des Phidias am nächsten stehenden Typus galt. Aber ein anderes Ansehen gewinnt diese Frage dann doch, seitdem die elische Münze mit dem Kopf des Zeus gefunden worden ist (zuerst publicirt von Friedländer in den Berl. Bl. für Münz-, Siegel- u. Wappenk. Bd. III, Taf. 30, No. 2; bei Overbeck, Ber. d. Sächs. G. d. W. f. 1866, Taf. 1. No. 1. Gesch. d. gr. Plastik I$^{2}$, Fig. 48, S. 230. Kunstmythol. II, Münztafel No. 1, No. 34; stilgetreuer scheint die Friedländer'sche, auch in den Monatsber. der Berl. Acad. d. Wissensch. f. 1874. S. 500, No. III gegebene Abbildung zu sein). Der Nachweis, daß wir in diesem Münztypus den Kopf des phidiasischen Zeus dargestellt zu sehen haben, ist von Overbeck in den Ber. d. S. G. d. W. (a. a. O.) geführt worden und für unwiderleglich zu erachten. Widersprochen zwar hat Kinkel, Gypsabg. in Zürich, Zürich 1871, S. 48, indem er sich vornehmlich auf die späte Zeit dieser Münze — sie rührt aus der Regierung Hadrians her — und auf elische Münzen des 4. Jahrh. v. Chr. berief, welche deutlich den Otricoli-Typus zeigten. Daß diese Ansicht eine irrige ist, zeigt Friedländer, Monatsber. der Berl. Ac. d. Wissenschaft. 1874, S. 498 ff., wo zwei

elische Silbermünzen noch aus der Zeit vor 400 v. Chr. abgebildet sind, mit Zeusköpfen, welche eine unverkennbare Aehnlichkeit mit denen der Götter des Parthenonfrieses, mit dem des Zeus und dem besser erhaltenen des Poseidon, zeigen. Außerdem zeigt die florentiner Münze mit der Figur des sitzenden Zeus (bei Overbeck, Plastik, Fig. 48ª. Kunstmythol. a. a. O. Münztafel II, 4. Friedländer, a. a. O. No. 4 u. s. w.), zu der eine Berliner Münze (Friedländer, No. 5) das Gegenstück bildet, da Zeus hier ganz ebenso, aber von der rechten Seite gesehen, dargestellt ist, deutlich die Uebereinstimmung der Köpfe. Und wenn Kinkel sagt, er sei nicht sicher, daß in Hadrians Zeit der Zeus des Phidias noch den ursprünglichen Bart und das ursprüngliche Haar von Gold trug, so ist das ganz unbegründet; jede derartige Veränderung dieser berühmtesten aller antiken Statuen wäre uns sicher bezeugt. Wir dürfen also nicht daran zweifeln, daß die hadrianische Kupfermünze uns den Kopf des phidiasischen Zeus am treuesten wiedergiebt (vgl. auch v. Sallet, Zeitschr. für Numism. II, 129). Bei diesem ist Kopf, Bart und Haupthaar sehr schlicht und einfach behandelt, und auch die Protuberanzen an der Stirn, welche den gewaltigen Eindruck der Otricoli-Maske so verstärken, finden sich hier nicht. Was uns hingegen vor allen Dingen bewegen muß, diesen Kopf gegenüber der Otricoli-Büste als phidiasisch anzuerkennen, ist, daß dieser Münzkopf trotz seiner hohen Schönheit und Formvollendung doch der Kunst vor Phidias nicht so fern steht, wie jene Büste; es ist von den Werken der archaischen Kunst bis zu diesem Kopfe keine nicht zu überbrückende Kluft. Hier hat auch der Kranz seinen Platz, welchen wir an der Otricoli-Büste mit ihrem mähnenartig aufgebauschten Haar nirgends anbringen können, während wir doch wissen, daß der Zeus des Phidias bekränzt war. (Ueber die Bedeutung, welche der Münzkopf sowohl im Zusammenhang mit der Kunst vor Phidias wie als selbständige Neuschöpfung hat, vgl. Overbeck a. a. O. und Kunstmythologie II, 42). Wie steht es nun aber, wenn wir demnach die Otricoli-Büste als Replik eines späteren Zeus-Ideals bei Seite lassen, mit der Bedeutung der homerischen Verse? Overbeck bleibt sich da, wie Petersen, die Kunst des Phidias, S. 386 bemerkt, nicht gleich in seiner Auffassung. In seiner ersten Abhandlung (Ber. d. S. G. d. W. S. 181) findet er im Münzkopf die Formen der Büste im wesentlichen wieder; da aber, wie er meint, die größere Büste die Formen besser darstelle, als der kleine Münzkopf, so schließt er, wir müßten uns in dieser Beziehung an jene halten, während wir bei Haar und Bart, wo die Münze so gänzlich abweicht, dieser folgen



müßten. Hiergegen erhebt Petersen a. a. O. mit Recht Einspruch, indem er darauf aufmerksam macht, daß es an und für sich schon wenig Wahrscheinlichkeit habe, daß der Verfertiger der Büste mit den Kopfformen des Originals ein so stilverschiedenes Haar verbunden hätte; und daß außerdem die Verschiedenheit der Formen in Büste und Münze so groß ist, daß man sie durchaus nicht vergleichen kann. Overbeck drückt sich auch in der Kunstmythologie a. a. O. etwas vorsichtiger aus: „für das Haar des Zeus," sagt er, „kann freilich nach unserer neugewonnenen Einsicht nicht mehr gelten, was von der Lockenmähne des gewöhnlichen Zeustypus gilt; was aber in jener Darstellung in Betreff der Stirn und Brauen wahres liegt, das gilt von dem Zeuskopf unseres maßgebenden Münzbildes in wenigstens eben so hohen Grade, wie von irgend einem der auf uns gekommenen Darstellungen des Gottes." Dagegen bemerkt Petersen, daß das Profil der Stirn und die Linie der Brauen an der Münze die fein geschwungene, aber durchaus einheitliche und ungebrochne Linie zeigen, wie die Werke der besten Zeit, während an der Büste wie an mehreren andern Münztypen, die flachere Oberstirn durch eine tiefe Querfurche von der stark gewölbten Unterstirn scharf geschieden ist, und daß überhaupt, auch bei den Brauen, in dem Münzbilde sich sanfte Uebergänge, in der Büste und den ihr verwandten Münzen aber mehr markirte Formen finden. Ist demnach die Ansicht richtig, daß die elische Münze nur den Typus des phidiasischen Zeus wiedergiebt, dann können wir nicht die Ansicht festhalten, daß Phidias aus jenen Homerversen vor allen Dingen die Darstellung von Stirn und Haar und deren besondere Betonung für seinen Zeus entnommen habe. Wir müssen uns dann darauf beschränken zu sagen, daß Phidias, wenn er jene Verse als diejenigen bezeichnete, denen er sein Zeus-Ideal verdanke, damit nur den in diesen Versen ausgesprochenen Charakter unerschütterlicher, ruhiger Größe bezeichnen wollte. (Vgl. Petersen, S. 385). Der Herrscher der Götter und Menschen winkt der Thetis kaum bemerklich Gewährung; nur ein Augenzwinkern deutet sie an, nur wenig wallen von der Bewegung die Locken: so sitzt er in erhabener Ruhe da, aber schon jener leise Hauch einer Bewegung genügte, um den Himmel zu erschüttern. Dieser Ausdruck gewaltiger Ruhe war es, den Phidias bei Homer fand. Daneben aber dürfen wir es keineswegs ganz in Abrede stellen, daß Phidias sich auch für die specielle Bildung seines Zeus, d. h. für die Bildung der Haare, eine Vorstellung aus dem Homer gebildet hat. Freilich müssen wir uns dabei freimachen von der Erinnerung an die Löwenmähne des Otricoli-Kopfes; aber auch wenn

wir den sanften Fluß der Haarlocken auf der Münze betrachten und sie vergleichen mit der schematischen Regelmäßigkeit, welche selbst Werke des reifen Archaismus noch zeigen, welche vermuthlich auch bei den myronischen Werken noch zu finden war, so werden wir finden, daß Phidias darin einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat, daß er gegenüber seinen Vorgängern, welche das Haar rein decorativ, wie einen Theil der Kleidung etwa oder wie Ornament behandelten, Leben in das Haar gebracht hat; — und das ist im Grunde genommen doch das, was die homerischen Verse besagen, indem sie auch das Haar an der Willensäußerung des Gottes Antheil nehmen lassen. Lessing führt hier selbst an, daß Myron die Haare noch mit der schematischen Regelmäßigkeit bildete, wie wir sie an hieratischen Werken sehen; und wenn von Pythagoras von Rhegium an derselben Stelle des Plinius gerühmt wird, daß er auf das Haar mehr Sorgfalt verwandte, so dürfen wir zwar annehmen, daß er sich, entsprechend seinem Streben, auch der Körperoberfläche Naturwahrheit zu geben, von der Unnatur der Vorgänger emancipirt und das Haar in der That als solches, nicht so drathgeflechtartig, wie in der streng archaischen Kunst, gebildet habe; aber einen freieren Fluß wird erst Phidias hineingebracht haben.

S. 301,23—303,17. „*Ich will noch*" — bis zu Ende des Abschn. Die Hogarth'sche Bemerkung betreffs der zu langen Beine des vaticanischen Apollo hat allerdings ihre Richtigkeit. Feuerbach (der vatic. Apollo, 2. Aufl. S. 122) bemerkt, daß diese langen Füße fast zum Sprichwort geworden wären, im Allgemeinen aber nicht gerade zum Nachtheil der Statue. Denn die Bemerkung eines Aesthetikers (Leuchs, von der Schönheit d. menschl. Körpers, Nürnberg 1782), daß ein solches Verhältniß sich eher für einen Läufer eigne, steht ganz vereinzelt gegenüber der gewöhnlichen Auffassung, daß der Gott dadurch besonders erhaben erscheinen sollte. So sagt Heinse im Ardinghello: „Sein kurzer, schlank und zart geformter Oberleib zu den langen Beinen macht ihn zu einer ganz besondern Art von Wesen und giebt ihm Uebermenschliches." Das ist jedenfalls der Grund, weshalb der Künstler die Proportionen in dieser Weise verändert hat; der Gott sollte, ohne durch zu große Colossalität die Zartheit der Formen, wie sie einem Apollo zukommt, einzubüßen, doch durch seine Größe dem Beschauer von vornherein einen imposanten Eindruck machen. Andere haben perspektivische Gründe darin gesucht, indem sie annahmen, die Statue sei ursprünglich sehr hoch aufgestellt gewesen und bei der Aufstellung wäre jenes Uebermaß durch die Verkürzung verschwunden. Allein Feuerbach (S. 125)

bemerkt mit Recht, daß sich dann ebenso auch der Oberleib verkürzt hätte, ja dieser, wegen seiner größeren Entfernung vom Boden, noch merklicher, sodaß das Verhältniß dasselbe geblieben wäre. Man sollte im Gegentheil eher annehmen, daß bei hoher Aufstellung einer Statue der Oberleib im Verhältniß größer als die untern Extremitäten dargestellt werden müßten. Die Statue des belvederischen Apollo zeigt übrigens noch einige andere Abweichungen von der Natur, die auf ähnlichen Gesichtspunkten beruhen, wie die Vergrößerung der untern Extremitäten. „Beim vaticanischen Apollo," sagt Riegel, Grundr. d. bild. Künste, 3. Aufl. S. 83, „sind die Hüften unter dem jugendlichen Proportionsmaß schlank gehalten, um den Gott recht jugendlich erscheinen zu lassen, und der Kopf steht nicht mathematisch in der Mitte zwischen den Schultern, um dennoch, da die Stellung der Schultern verschieden ist, als in deren Mitte stehend zu erscheinen." Ebenso bemerkt Rosenkranz, Aesth. d. Häßlichen, S. 152, daß der Bauch anatomisch nicht ganz correct sei; „wir werden dies aber nicht als einen Fehler gewahr, weil die Schlankheit der Gestalt durch die Schmächtigkeit der Hüften eine eigenthümliche, vom Boden zum Himmel aufschwebende Elasticität empfängt, die mit der Begeisterung des Hauptes harmonirt." Die Antike zeigt eine Menge solcher Abweichungen von der Natur, die keine Fehler sind, sondern bestimmte Zwecke haben, sei es den Eindruck des Erhabenen zu verstärken (wie z. B. wenn beim Laokoon die Söhne dem Vater gegenüber viel zu klein dargestellt sind), sei es um den Schein voller Naturwahrheit zu erreichen u. s. w. — Ob der Künstler des Apollo bei seinem Verfahren wirklich an Homer gedacht hat, muß mindestens als sehr fraglich bezeichnet werden. Freilich sagt Lessing hier auch nur, daß Homer bereits es empfunden habe, daß ein Zusatz von Größe in den Maßen der Füße und Schenkel ein erhabenes Ansehen giebt. Und speciell bei Odysseus und Menelaus ist die homerische Unterscheidung beider sehr treffend. Zwar sind beide Helden gleich stark und tapfer, aber bei Odysseus, als dem geistig höher stehenden, liegt die Hauptbedeutung im Oberkörper, während der breitschultrige Menelaus mit seinem sehr hohen Unterleib mehr das körperliche Element zur Erscheinung bringt.

S. 302, 5. „*der Antinous.*" Diese unter dem Namen des „Antinous vom Belvedere" berühmte Statue ist bekanntlich kein Antinous, sondern ein Hermes.

S. 303, 5. „*Abmeßungen.*" Dieser Ausdruck ist heut durch das Fremdwort „Dimensionen" gänzlich verdrängt worden. Vgl. Kant,

Werke (herausg. v. Rosenkranz u. Schubert, Leipz. 1838) II, 239: „der Raum hat drei Abmessungen."

S. 302,17. *„Pasquilini"*, vermuthlich der Castrat der päpstlichen Capelle Pasqualini, Zeitgenosse Sacchis, wie Cosack S. 152 bemerkt. Auch mir ist es nicht gelungen, einen „Tonkünstler Pasquilini" zu finden. Das hier gemeinte Bild ist jedenfalls dasselbe, welches Nagler, Künstlerlexicon XIV, 123 anführt mit der Bezeichnung: „Apollo bestraft den Hochmuth und belohnt das Verdienst. Allegorie auf einen berühmten Musiker, gestochen von St. Strange, nach dem Bilde der Sammlung Farnese in London."

Anmerkungen. S. 298 Anm. c. Daß die Worte des Homer *Od. VI, 102 ff.* nicht auf die Beschreibung des Apelleischen Bildes bei Plinius passen, ist sicher. Lessing schlägt vor, für das anstößige *„sacrificantium"* zu lesen *„venantium"* oder *„silvis vagantium."* Nitzsch zum Homer l. l. schlug vor *„saltantium"*, und Bursian in der Allg. Encyclop. Sect. I, Bd. LXXXVII, S. 474, N. 56: *„saltitantium"*, mit Verweisung auf Homer l. l. und Hymn. Homer. II, 16. Einen andern Weg schlug Welcker ein, Nachtr. zur Trilogie S. 158. Epischer Cyclus S. 309: er wies darauf hin, daß ja auch die Kyprien von den Alten oft dem Homer beigelegt wurden, und nahm darnach an, es wäre Artemis zu denken, wie sie beim Opfer der Iphigenia erscheint, welches nicht von Kalchas, sondern von jungfräulichen Priesterinnen vollzogen würde. Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. II, 206, bemerkt hierzu, daß es sehr auffällig sei, daß die Erwähnung der Hauptfigur, der Iphigenie, von Plinius gänzlich übergangen sein sollte. Brunn selbst nimmt S. 207 nur „ein Opfer ohne bestimmte mythologische Beziehung" an, ohne sich freilich näher über die homerische Parallele zu erklären. Auch Urlichs in der *Chrestom. Plin. p. 361* hält sich streng an die Worte des Plinius, er versteht aber unter dem *„chorus sacrificantium virginum"* die ephesischen Priesterinnen als Nymphen gebildet; als die verglichene Stelle betrachtet auch er *Od. VI, 102*, indem er beifügt, die Aehnlichkeit wäre zwar nicht vollständig gewesen, aber doch groß genug, um beide Darstellungen zu vergleichen. Diese von Urlichs flüchtig hingeworfene Deutung hat Wustmann, Apelles. S. 60 fg. wieder aufgenommen und genauer ausgeführt. Die Göttin selbst, meint Wustmann, hätte der Künstler mitten unter ihren Priesterinnen dargestellt, „natürlich nicht jenes seltsame mumienartige Tempelbild von Ephesus von opfernden Jungfrauen umgeben, sondern jedenfalls in freierer und kühnerer Auffassung die echt hellenische Artemis persönlich anwesend im Kreise derer, die sich ihrem Dienste geweiht hatten, die mit emsiger Freude um sie

geschäftig sind." Was nun das anlangt, daß Apelles mit diesem Bilde den Homer selbst übertroffen zu haben schien, so erklärt das auch Wustmann dadurch, daß „das Bild unwillkürlich dem Beschauer jenes herrliche Gleichniß der Odyssee ins Gedächtniß zurückrief, welches bei seiner großen plastischen Schönheit wahrscheinlich auch dem Apelles in die Conception seiner Darstellung hineingespielt haben mochte." Allein das entspricht doch durchaus nicht den Worten, daß Apelles den Homer selbst übertroffen zu haben scheine; wenn Homer ganz etwas anderes schilderte, — und Artemis, im Kreise ihrer Nymphen jagend, ist doch sehr verschieden von der von opfernden Jungfrauen umgebenen Tempelgöttin —, dann können beide Bilder wohl verglichen, aber nicht in dieser Weise die malerische Darstellung über die poetische erhoben werden. Auch ist die Annahme sehr kühn, daß die Hierodulen in der bezeichneten Weise um die wirkliche Göttin herum geschäftig sein sollen; nach der Analogie anderer Denkmäler mußte man entschieden annehmen, daß Hierodulen, die im Dienst der Göttin beschäftigt dargestellt werden, diesen Dienst nur am Tempelbilde verrichten können, nicht an der Göttin selbst. Die wahrscheinlichste, obschon auch nicht absolut gewisse Erklärung der Stelle bei Plin. hat Carl Dilthey gegeben, Rhein. Museum f. 1870, S. 321 ff.: daß nämlich Plinius hier eine griechische Quelle benutzte, in der er die die Artemis begleitenden Jungfrauen oder Nymphen bezeichnet fand als *Θύουσαι*. Bei dem Doppelsinn dieses Wortes faßte es Plinius in der nächstliegenden Bedeutung und übersetzte es durch „opfernde", während es vielmehr „dahinstürmende" heißen sollte. Die fröhliche Schaar der Artemis-Jungfrauen begleitet sie, lustig sie umschwärmend, mit leicht beflügelten Füßen, genau so wie es Homer l. l. schildert.

S. 299,43. *„einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig."* Es läßt sich nicht entscheiden, ob „einer ernsthaften Person" hier Genet. oder Dativ ist. Lessing gebraucht beide Casus bei „anständig"; so X, 149 (144): „seiner sehr anständig". III, 410 (415): „ihm weit anständiger"; und oben 211, 7: „dem Dichter anständig."

## XXIII.

S. 303,18—23. *„Ein einziger — empfinden läßt."* Daß Lessing, indem er Cap. 23—25 die Begriffe des Häßlichen, Lächerlichen, Schrecklichen und Ekelhaften eingehender betrachtet, mit der aesthetischen Würdigung des Häßlichen, „wie in so vielen andern Dingen,

wenn wir es recht bedenken, den eigentlichen Anfang gemacht", bekennt Rosenkranz in dem Buche, welches die Untersuchung jener Begriffe zum alleinigen Gegenstande hat, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853, S. 435 Anm. 1. Das Verdienst, den Begriff des Häßlichen als ein organisches Moment der Idee des Schönen mit Bewußtsein in die Wissenschaft eingeführt zu haben, gebührt, wie Rosenkranz ebd. bemerkt, Chr. H. Weisse, System der Aesthetik I, 163—207. Man vgl. außerdem Arn. Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik, Halle 1837 S. 88-107. Bohtz, Ueber das Komische und die Komödie, Göttingen 1844 S. 28—51. F. Th. Vischer, Aesthetik I, 334—480. Kuno Fischer, Diotima oder die Idee des Schönen, Pforzheim 1849, S. 236—259. Köstlin, Aesthetik S. 123. 138. Carriere, Aesthetik I², 146—167.

In den obigen Worten Lessing's liegt eine Definition der Häßlichkeit nicht enthalten; doch ist daraus so wie aus dem Folgenden klar, daß Lessing hier nur von dem Häßlichen der Form spricht. Dies allein kann aber ebensowenig den Begriff des Häßlichen erschöpfen, wie wenn umgekehrt Weisse bei seiner Definition das moralische Element zu sehr betont. So läßt auch Ruge das Häßliche aus der Unwahrheit und dem Bösen hervorgehen; er behauptet sogar (S. 94 ff.), die Häßlichkeit in der Natur sei nur in derselben Art Gleichniß wie ihre Schönheit und Erhabenheit. Kuno Fischer faßt das Häßliche als den entschiedenen Widerspruch des sinnlichen Daseins gegen das Ideal, er sieht das Vermögen des Häßlichen nur im sittlichen Geist, nur in der Menschenwelt ist für ihn das Häßliche aesthetische Wahrheit. Rosenkranz steht mehr auf Lessingschem Standpunkt: wie dieser hier das Gefühl der Häßlichkeit bezeichnet als „das Gegentheil von dem, was uns die Schönheit empfinden läßt", so faßt Rosenkranz das Häßliche als die Negation des Schönen, „indem die Bestimmungen, welche die Natur des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegentheil verkehren" (S. 7). So faßt er auch das Häßliche als den Begriff, durch den das Schöne zum Komischen übergeht (S. 5), während Weisse und Ruge das Häßliche als eine besondere Form im Uebergange vom Erhabenen zum Komischen aufführen, worin der Fehler liegt, daß das Häßliche, sobald es schrecklich wird, auch zum Erhabenen gehört (vgl. oben S. 307,4: „schädliche Häßlichkeit ist allezeit schrecklich"). Vischer sagt I, 246, das Häßliche entstehe, „wenn die Kraft die Harmonie der Form durchbreche, sei es, daß die ganze Gattung, sei es, daß ein Individuum der Gattung durch überwiegende Ausbildung der Kraft in einzelnen Gliedern ein Mißverhältniß der Form darstellt, wodurch einzelne derselben aus



der ihnen durch das Ganze angewiesenen Ordnung heraustreten und so die Einheit des Gebildes verkehren." — Das ist aber nur die eine Art des Häßlichen, nur die, bei welcher die körperliche Seite des Häßlichen hervortritt; daher denn Vischer S. 337 das Häßliche als solches definirt als „eine Erscheinung, welche sich nicht nur gegen ihre eigene Idee oder gegen die aus ihrer eigenen Gattung fließenden Bildungsgesetze auflehnt, ohne welche sie doch nichts ist und deren verzerrtes Bild sie selbst in der Verkehrung noch darstellt, sondern die in dieser Verkehrung selbst das Schöne zu sein sich anmaßt." Im weiteren Verfolg seiner Deduction bezeichnet Vischer dann das Zufällige als das für die Häßlichkeit eigentliche Charakteristische.

S. 303,21—304,17. „*Sonach würde — unterhalten muß.*" Was die Berechtigung der Poesie, das Häßliche in seinen Theilen zu malen, während ihr dasselbe beim Schönen untersagt sein soll, anbelangt, so meint Bollmann in dem oben erwähnten Progr., S. 25, es sei allerdings richtig, daß der widerwärtige Eindruck des Häßlichen, wenn man es nur höre, gemildert werde; aber man müsse um so mehr fragen: „Wenn das Häßliche in seiner Wirkung demnach möglichst zu mildern ist, warum beschreibt denn Homer ganz gegen seine Gewohnheit, er, der nach Lessing nie schildert, den häßlichen Thersites so genau?" — „Wäre dem Homer", meint Bollmann, „jede Schilderung des Coexistenten so fremd gewesen, wie Lessing annimmt, er hätte am allerwenigsten beim häßlichen Thersites von seiner Gewohnheit eine Ausnahme zu machen gebraucht; denn um diesen lächerlich zu machen, hätten zwei oder drei prägnante Beiwörter, die Erwähnung dieser oder jener Handlung, die mit jenen Eigenschaften in komischem Widerspruch gestanden hätten, vollkommen ausgereicht". — Ob Homer den Thersites hat lächerlich machen wollen, darüber s. unten; aber wenn wir nur festhalten, daß er mit Einführung dieser Figur eine bestimmte Absicht verfolgt hat, werden wir Lessing gegen Bollmann beipflichten müssen. Wenn der Dichter Schönheit schildert, so will er, daß wir dieselbe so viel als möglich als solche empfinden, daß wir uns in unserer Vorstellung ein Bild von derselben machen sollen; und weil er das zu erreichen nicht im Stande ist, deshalb soll er die Schönheit als solche nicht schildern. Wenn Homer aber hier die Häßlichkeit des Thersites schildert, so will er nicht, daß wir uns denselben nun wirklich in seiner abstoßenden Häßlichkeit vorstellen sollen, er will nicht, daß der schielende, lahme, buckliche Thersites so vor unseres Geistes Auge stehe, wie auf einem Gemälde vor unseren körperlichen; und weil er mit seiner

Schilderung vermöge ihres successiven Charakters niemals den Eindruck des Coexistenten erreichen wird noch will, deshalb darf er hier die coexistenten Theile dieser Häßlichkeit schildern. Denn Homer schildert den Thersites ja nicht allein um seiner körperlichen Häßlichkeit willen, sondern um ihn — nehmen wir dies einmal als richtig an — lächerlich zu machen; die verschiedenen Momente, die da zusammenkommen, die physische Häßlichkeit, der eben so häßliche Charakter, seine hohe Einbildung von sich selbst, die geringe Wirkung seiner Bosheit, die ihm nur Schläge einträgt; alles das zusammen genommen (s. oben S. 305,20 ff.) soll das Lächerliche bewirken. Das Lächerliche soll also nicht eine Wirkung des Häßlichen sein, wie Bollmann sagt; Lessing selbst sagt es ja ausdrücklich, daß Thersites durch seine bloße Häßlichkeit noch lange nicht lächerlich werde. Demnach ist es ganz falsch, wenn Bollmann als angebliches Resultat der Lessing'schen Deduction den Satz hinstellt: „der Dichter findet aus irgend einem Grunde für nothwendig, die Vorstellung der Häßlichkeit zu erregen, und benutzt dazu ein Mittel, wodurch die Wirkung derselben so gut wie vernichtet wird"; vielmehr müßte dies Resultat heißen: „der Dichter findet es für nöthig, die Vorstellung des Lächerlichen (oder Schrecklichen, Abscheulichen, Verächtlichen etc.) zu erregen und benutzt dazu unter anderem auch das Mittel der körperlichen Häßlichkeit als Ingrediens, weil er dies benutzen kann, ohne wie der Maler befürchten zu müssen, durch seine geschilderte Häßlichkeit den Zuhörer so abzuschrecken, wie die gemalte Häßlichkeit den Beschauer." Daß der Dichter Häßlichkeit „für sich selbst" nicht nutzen kann, sagt Lessing ausdrücklich (S. 303,24); und das ist eben der Unterschied von der Schönheit, den Bollmann ganz verkennt, daß der Dichter, der körperliche Schönheit schildert, dies um ihrer selbst willen thut, weil sie für ihn das specielle Objekt ist, so gut wie für den Künstler; daß körperliche Häßlichkeit allein aber ebenso wenig für den Dichter Objekt ist, wie für den Künstler, so daß er sie, wenn er sie nutzt, nur als Ingrediens benutzt, „um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen oder zu verstärken", nämlich die des Lächerlichen oder Schrecklichen. Es hängt diese Deduction zusammen mit dem oben (S. 158,2) von Lessing acceptirten Satze, daß das Vergnügen der Zweck der Kunst sei: denn Schönheit erweckt wohl Vergnügen, Häßlichkeit aber nicht; und der Dichter kann daher letztere nur nutzen, wenn er „in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen" dem Leser andere erwecken will.

S. 304,18—308,24. „*Diese vermischte*" — bis zu Ende des Abschnitts. Bei der hier gegebenen Definition des Häßlichen und

Lächerlichen schließt sich Lessing an Moses Mendelssohn an; dessen Begriffserklärung ist aber wiederum hervorgegangen aus der Wolff-Baumgarten'schen Aesthetik. Bei Baumgarten ist die Schönheit die Vollkommenheit sinnlicher Erkenntniß als solcher; und da die Vollkommenheit von ihm wie von Wolff als die Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zur Einheit bestimmt wird (vgl. oben Abschn. XX, S. 282, 6 ff.), so ist demnach Schönheit die sinnlich erkannte Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zur Einheit. Häßlichkeit, als Negation der Schönheit, ist Unvollkommenheit, also die sinnlich erkannte Nichtübereinstimmung mannichfaltiger Theile zur Einheit, was im Ganzen mit der oben S. 304,22 ff. gegebenen Begriffsbestimmung identisch ist. An das Häßliche schließt sich nun das Lächerliche und das Schreckliche an; und zwar das Lächerliche, wenn ein Contrast zwischen Unvollkommenheiten und Vollkommenheiten entsteht, welcher, wie Lessing hinzufügt, nicht zu grell und schneidend sein, wobei auch der Begriff des Unschädlichen nicht fehlen darf, unschädlich nicht bloß für andere (*οὐ φθαρτικόν*), sondern auch für das betr. Subject selbst (*ἀνώδυνον*, *Arist. Poet. c. 5*); während, wenn der Begriff des Schädlichen der vorherrschende ist, das Häßliche zum Schrecklichen wird. So hat denn also, wie Vischer S. 344 sagt, „das Häßliche seinen Ort zwischen dem Furchtbaren und Lächerlichen, sodaß es alles, was positiv an ihm ist, an die eine oder andere dieser Sphären abgiebt." Die Lehre, daß das Lächerliche oder Komische aus einem Contrast hervorgeht, ist ebenso wie jene Definition des Schönen und Häßlichen der älteren Aesthetik, wie sie aus der Wolff'schen Schule hervorging, eigen. Allein der bloße Contrast genügt noch nicht, und deshalb hat Lessing richtig hinzugefügt, daß die Opposita von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Es muß ein Widerspruch sein, bei welchem dasselbe Subject vornehmlich betheiligt ist, der für uns aber von keiner Wichtigkeit sein, uns nicht sehr interessiren darf (S. 305,28 ff.) Die weiteren Begriffsbestimmungen des Komischen s. vornehmlich bei Jean Paul, Vorschule der Aesthetik § 26 ff.; Stephan Schütz, Versuch einer Theorie des Komischen; Bohtz und Vischer a. a. O. Speyer, das Komische in der Poesie, Berlin 1877.

Herder bemerkt im 22. Abschn. des 1. krit. Wäldchens, S. 259, daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen oder Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Das hat Lessing allerdings auch nicht behauptet; er hat nicht gesagt, daß der Dichter zur Erregung des Lächerlichen Häßlichkeit anwenden müsse. Daß aber

Häßlichkeit zur Hervorbringung des Lächerlichen in der That doch ein wesentliches Ingrediens sei, giebt Herder weiterhin dann selbst zu. Er leugnet das nur vom Schrecklichen; das Häßliche könne nie als wesentliches Ingrediens zum Schrecklichen wirken, nie es hervorbringen. Beim Lächerlichen gehöre das Häßliche, wenn es da wäre, wesentlich mit zum Contrast, beim Schrecklichen aber höchstens als Nebenidee. Wenn man Lessing zugebe, daß schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sei, so sei zu bemerken, daß sie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern bloß wegen ihrer Schädlichkeit sei. Er erläutert dies an den Lessing'schen Beispielen aus Shakespeare: Richard III. als Charakter errege Schrecken; dadurch, daß er an Seele und Körper gleich häßlich sei, Abscheu; aber der Schrecken werde durch seine Häßlichkeit nicht vermehrt. Ebenso sei Edmund abscheulich und schrecklich, und dieser Schrecken wirke im vollsten Maße ungeachtet seines schönen Körpers. Allerdings ist dabei richtig, daß der Schrecken zunächst nicht durch die Häßlichkeit, sondern durch die Schädlichkeit erzeugt wird; aber Lessing sagt auch nirgends, daß das Häßliche es ist, welches das Schreckliche hervorbringt, er sagt nur, daß das schädliche Häßliche allezeit schrecklich sei. Mit Unrecht aber leugnet Herder, daß der Schrecken, welchen die Schädlichkeit an sich hervorruft, durch die körperliche Häßlichkeit vermehrt werde. So ist z. B. der Angriff eines Löwen schrecklich, aber es ist eine Furchtbarkeit, die sich mehr dem Erhabenen nähert; hingegen der Angriff eines Krokodils erregt Schaudern und Entsetzen, um der Häßlichkeit des Thieres willen. Ein Hauptingrediens des Schrecklichen wird man das Häßliche allerdings nicht nennen können, aber doch eines, welches den Begriff des Schrecklichen wesentlich zu vermehren geeignet ist: und mehr will auch Lessing nicht sagen.

Hingegen scheint mir Herder im Recht zu sein, wenn er dagegen opponirt, daß Homer den Thersites als lächerliche Figur einführt. Thersites Seele ist eben so häßlich als sein Aeußeres; alle Griechen hassen ihn, alle freuen sich, als Odysseus ihn züchtigt: der erbärmliche Wicht jedoch weint und jammert. Deshalb bezog Fr. Jacobs (Bibl. d. a. Litter. u. Kunst, Nr. 10 ff.) das Verächtliche im Thersites vornehmlich auf dessen Feigheit, wobei er die Zustimmung Döderleins in einem Vortrage „über die Beschreibung des Thersites bei Homer" (Verh. der Jenaer Philol. Versamml. 1846 S. 62 ff.) fand. Guhrauer (S. 48 fg.) tritt zwar der Lessing'schen Auffassung bei; aber Lächerliches liegt weder in Thersites Auftreten noch eigentlich in der Art, wie er behandelt wird; denn Schläge kann man doch



nicht von vornherein als etwas Lächerliches bezeichnen. Allerdings liegt zwischen seiner Bedeutung und der Vorstellung, die er selbst von seiner Wichtigkeit hegt, Widerspruch; aber dieser Widerspruch allein genügt nicht, um das Lächerliche hervorzurufen. Außerdem ist es doch auch mit dem Unschädlichen, welches ein nothwendiges Erforderniß des Lächerlichen ist, nicht ganz so, wie Lessing es auffaßt. Die Bosheit des Thersites hat freilich keine nachtheiligen Folgen: aber er beabsichtigt doch solche, er will schaden. Sein Charakter ist durch und durch Bosheit, und Bosheit des Charakters verbunden mit Häßlichkeit des Körpers kann unmöglich lächerlich sein. Deshalb ist Rosenkranz im Recht, wenn er S. 223 den Thersites als Beispiel eines Bösen, welches sich schon äußerlich durch häßliche Gestalt kennzeichnet, anführt, wenn auch ohne näher darauf einzugehen. Homer gebraucht ihn als Gegensatz: wie in der Odyssee der Charakter der Freier den Gegensatz zu dem des Telemach, der schurkische Ziegenhirt zu dem des Eumaeos bildet, so Thersites in der Ilias den Gegensatz zu den übrigen Achaeern; zugleich ist er Typus einer ganzen Gattung, das Prototyp eines Demagogen der schlimmen Art. Diesem Menschen giebt nun Homer das entsprechende Aeußere. Der Dichter benutzt also die Schilderung des coexistenten Häßlichen, nicht um die vermischte Empfindung des Lächerlichen, sondern um die des Abscheus zu erregen resp. zu verstärken, des Abscheus vor dem Manne, welcher sich nicht scheut, angesichts einer großen Gefahr, wo alle Griechen wie ein Mann zusammenstehen sollten, Aufruhr und Haß gegen die Führer zu predigen. Wäre dieser Volksheld ein Mann vom Aeußern des Achilles, er würde vielleicht seinen Zweck bei einigen erreichen; darum läßt der Dichter das Aeußere dem Innern conform sein, schon weil der Grieche sich in einem schönen Körper auch nur eine schöne Seele denken konnte; galt ja doch das Mißverhältniß, das bei Sokrates zwischen Seele und Körper obwaltete, den Zeitgenossen für eine *ἀτοπία*.

S. 304,26. „*zu krall*," mitteldeutsch für „grell"; vgl. Herder, z. Lit. u. Kunst XI, 357; so im niederdtsch. von lebhaften, durchdringenden Augen gebraucht. Vgl. Grimm V, 1980. Weigand I², 854.

S. 305, 3. „*eine alberne Mönchsfratze*." „Fratze" bedeutet hier wie häufig eine Abgeschmacktheit, Posse. Man vgl. Goethe im Faust: „So mag es bei der Fratze bleiben." (Werke XI, 71.) Da bereits das Alterthum dem Aesop eine verkrüppelte Gestalt beilegte, so kann Lessing mit „Mönchsfratze" nicht meinen, daß erst das Mittelalter ihn sich so vorgestellt habe, sondern er will offenbar nur allgemein

42*

das als eine Abgeschmacktheit bezeichnen, wie sie etwa auch Mönchen hätte in den Sinn kommen können; man vgl. Frgt. C 4 S. 432: „ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz."

S. 306,20. „*der jachzornige*", wie „jach" für „jäh." Vgl. VII, 322 (302). Mendelssohn an Lessing XIII, 49.

# XXIV.

S. 309, 3—8. „*Die Mahlerey — Empfindungen erwecken.*" Hiermit schließt Lessing, davon ausgehend, daß die Malerei, wie jede Kunst, angenehme Empfindungen wecken solle, das Häßliche von der bildenden Kunst, obgleich diese es darstellen kann, aus, weil das Häßliche in der Nachahmung unangenehm wirkt. Darin muß man ihm, wenn es sich um das Häßliche an und für sich handelt, beistimmen. „Nur für Zwecke der Belehrung", sagt Rosenkranz a. a. O. S. 41, „isoliren wir natürlich auch das Häßliche, aber ein Künstler, der dasselbe noch so portraitartig treu wiedergäbe, würde niemals glauben damit ein Kunstwerk geschaffen zu haben. Das Bild eines Christuskopfes wird jedermann ohne Bedenken sich überall aufstellen, nicht so die Maske eines Mephistopheles. Eine solche Vereinzelung würde dem Häßlichen eine Selbständigkeit zugestehn, die gegen seinen Begriff ist, während das Schöne in der Malerei bis zum Stillleben herunter isolirt werden kann." .... S. 42: „Nur in der Combination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Häßlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es große Wirkungen hervorbringen. Die Kunst bedarf seiner nicht nur zur Vervollständigung der Welterfassung, sondern vorzüglich auch zur Wendung einer Handlung ins Tragische oder ins Komische." Es gilt nun freilich nicht bloß von der bildenden, sondern von jeder Kunst, daß sie das Häßliche für sich allein, als rein Häßliches, nicht zum Gegenstand zu wählen habe; auch die Poesie kann das Häßliche nur in der Verbindung mit dem Schönen verwerthen. Wir werden uns daher auch vergeblich in der classischen Kunst der Alten und Neueren nach Werken umthun, die das Häßliche allein, d. h. ohne Verbindung mit dem Schönen und ohne die Umwandlung desselben ins Lächerliche oder Furchtbare, zeigen.

S. 309, 6. „*schließt sie sich — ein.*" „Sich einschließen" ist in diesem Sinne heute ungebräuchlich, dafür „sich einschränken" üblich. Vgl. auch Werke V, 4 (6).

S. 309,10. „*Ein scharfsinniger Kunstrichter.*" Der mit D. gezeich-

nete Verfasser des betr. Literaturbriefes ist, wie eine Notiz Nicolai's zu Lessing, VI 19 (20) zeigt, Moses Mendelssohn.

S. 310, 5—15. „*Wir mögen — nach sich zu ziehen.*" Lessing berücksichtigt hier nicht, daß er Thersites als lächerliche Figur gefaßt hat und daß dies Beispiel also eigentlich in die zweite Hälfte des Abschnitts gehört. Was die Darstellung des Thersites durch die bildende Kunst anlangt, so scheinen die erhaltenen Denkmäler Lessing's Auffassung zu bestätigen. Döderlein in einem Vortrage „über die Beschreibung des Thersites bei Homer", Verhandl. der Jenaer Philol. Versamml. S. 62 ff. (worin er die Schilderung des Thersites in einigen Punkten abweichend von Voß erklärte) berichtete, daß ihm die gelehrtesten Archäologen gestanden hätten, daß sie ihm aus der bildenden Kunst der Alten keine Darstellung des Thersites nachweisen könnten. Wenn Guhrauer (II, 1, 49 Anm.) meint, dies wäre eine indirecte Bestätigung von Homer's Princip, so kann man es freilich nur für eine sehr indirecte erklären, da gar viele Stellen des Homer und gar manche seiner Personen, bei denen man keine künstlerische Abneigung gegen ihre Darstellung voraussetzen kann, bis jetzt auf Denkmälern noch nicht nachgewiesen sind. Uebrigens giebt es mehrere, theils sichere, theils muthmaßliche Darstellungen des Thersites. Die eine sichere ist auf der sog. Tabula Iliaca, durch die Beischrift des Namens Thersites hinlänglich bezeugt, (weshalb ich nicht begreife, wie Döderlein behaupten konnte, auf der Tabula Iliaca sei Thersites nicht zu finden; vgl. die Abbildung *Gal. myth.* 159, 595, und treuer Arch. Zeit. f. 1866. Taf. 208, 3. Jahn, Griech. Bilderchron. Taf. A, S. 27 No. 54), stellt offenbar die Tödtung desselben durch Achill nach der spätern Sage dar; letzterer hat den knieenden Thersites beim Haar gepackt und scheint die Lanze gegen ihn zu schwingen. Diese sehr kleine und undeutliche Darstellung kann freilich, als Theil eines nur didaktischen Zwecken dienenden Reliefs und also recht eigentlich zur „Bildersprache" gehörig, nichts gegen Lessing beweisen; ebenso wenig die ähnlichen, des Thersites Züchtigung durch Odysseus darstellenden Scenen auf griechischen Reliefs von gleicher Art und Tendenz mit der Tabula Iliaca; vgl. Jahn a. a. O. unter B u. C; S. 13 No. 8. Dagegen sind auch mehrere Marmorwerke größeren Maßstabes auf Thersites gedeutet worden. Zwei Marmorköpfe von hervorstechender Häßlichkeit aus dem Berliner Museum bezog schon Friedr. Tieck auf Thersites, und so deutete sie auch Friederichs, Arch. Ztg. f. 1855, S. 49 ff., Taf. 76. Hingegen hat R. Schöne seine in der Arch. Ztg. f. 1866, S. 153 ff., zu Taf. 208, 1 u. 2 gegebene Deutung des Fragments einer Gruppe aus dem

Museo Chiaramonti auf Thersites' Tödtung durch Achill in der Arch. Ztg. für 1870 S. 57 selbst wieder zurückgenommen und das Fragment sowie die vorher erwähnten Köpfe des Berliner Museums auf eine Gruppe der Scylla bezogen. Auch auf mehreren Sarkophagen, welche die Tödtung der Penthesilea durch Achilles darstellen, hat man den Thersites dargestellt zu sehen geglaubt, z. B. bei Winckelmann, *M. I.* 139. *Mus. Pio-Clem.* V, 21. *Gal. myth.* 159, 595; oder bei Raoul-Rochette, *Mon. inéd.* pl. 24; indessen hat Overbeck in der Zeitschr. f. Alterthumswissensch. v. 1850, S. 290 ff. dies als unbegründet nachgewiesen; vgl. auch denselben, Bildw. zum theb. u. tr. Sagenkr. S. 508 ff. Bekannt ist ferner, daß auch Polygnot im Gemälde der Nekyia in der Lesche zu Delphi den Thersites zusammen mit Palamedes gemalt hatte, *Paus. X, 31, 1*; da aber nur erwähnt wird, daß er bärtig war, so wissen wir nicht, inwieweit Polygnot der homerischen Schilderung gefolgt ist. Auf dies Gemälde machte schon Klotz aufmerksam in seiner Recension p. 312; und ebd. ist verwiesen auf Plut. *de aud. poet. 3 p. 18 A: ἀλλὰ πρὸς τοῦτο διδάσκωμεν αὐτὸν, ὅτι γεγραμμένην σαῦραν ἢ πίθηκον ἢ Θερσίτου πρόσωπον ἰδόντες ἡδόμεθα καὶ θαυμάζομεν, οὐχ ὡς καλὸν, ἀλλ' ὡς ὅμοιον.*

S. 310,16—311, 7. „*Aristoteles giebt — übrig bleibet.*" Mit diesen aristotelischen Gründen kann freilich das Häßliche in der Kunst nicht vertheidigt werden. Weder das Vergnügen über die Befriedigung unserer Wißbegierde noch das über die getroffene Aehnlichkeit sind aesthetische Rücksichten, welche die Darstellung des Häßlichen entschuldigen könnten; jenes würde jede naturhistorische Abbildung, dieses jede Photographie zu einem Kunstwerke stempeln.

S. 310,25. „*dem Gegenstande — nur zufällig.*" „Zufällig" steht, wie schon der dazu gehörige Dat. lehrt, hier nicht in dem heute allein üblichen Sinn, sondern für das heut als Gegensatz von „permanent" resp. „immanent" gebräuchliche „accidentell", worunter man alle Eigenschaften eines Dinges begreift, welche demselben nicht wesentlich zukommen, d. h. ohne welche das Ding nicht aufhört zu sein, was es ist.

S. 311, 8—12. „*Nach den Beyspielen — Leichname.*" Aristoteles spricht jedoch nicht von „reißenden Thieren", sondern von den *μορφαὶ θηρίων τῶν ἀτιμοτάτων*, was also wohl die niedrigsten Thiergattungen bedeutet. (Susemihl übersetzt „widerwärtigsten".)

S. 311,13. „*dieses Schrecken.*" „Schrecken" wird heut in der Regel als Masculinum gebraucht, wobei man es nicht als substantivirten Infinitiv, sondern als verlängerte Form für „Schreck" faßt; als Neutr. bei L. häufig, z. B. VIII, 251 (238) u. s.

S. 311,25—312,28. „*Da also — unveränderlich zurück.*" Die Frage, ob die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen dürfe, bezeichnet Schasler, Aesthetik I, 456 als Tautologie, die Frage müßte vielmehr lauten: „Darf die bildende Kunst überhaupt das Lächerliche oder Schreckliche darstellen?" — Denn daß sie dies nicht durch die Schönheit, sondern nur durch die Häßlichkeit vermöge, verstehe sich ja nach Lessing's eigner, voraufgehender Erklärung von selbst. Das ist jedoch falsch: Lessing sagt ausdrücklich, das Häßliche sei ein „Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken;" also kann die Empfindung auch ohne dies Ingrediens bestehen. In der That: kann es nicht auch ein schönes Schreckliches geben? Ich erinnere an das oben angeführte Beispiel des sprungbereiten Löwen. Daß auch zum Lächerlichen das Häßliche nicht nothwendig ist, können uns z. B. manche der Erotenbildchen pompejanischer Wandgemälde, Kaulbachs Kinderfries u. dgl. zeigen.

Was nun den Inhalt der Frage selbst anlangt, so erklärt Lessing zwar, er wage es nicht, geradezu mit Nein hierauf zu antworten; allein im Grunde ist er doch gegen jeden Gebrauch des Häßlichen in der Kunst, auch wo es sich um Erregung oder Verstärkung des Lächerlichen oder Schrecklichen handelt; denn in der Malerei habe die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, beim gemalten Lächerlichen bleibe in der Folge bloß das Abscheuliche, beim gemalten Schrecklichen nur das Unförmliche übrig. Letztere Argumentation ist übereinstimmend mit der im 3. Abschn., daß Laokoon nicht unablässig schreie, daß La Mettrie nur die ersten Male lache etc.; so sei auch das gemalte Lächerliche oder Schreckliche nur die ersten Male lächerlich oder schrecklich. Man könnte hier dasselbe dagegen anführen, was Herder im 9. Capitel Lessing erwidert, daß jedes Vergnügen mit jedem wiederholten Genusse schwächer werde; wir könnten einwenden, daß auch das Schöne nicht darauf berechnet ist, beständig genossen zu werden, weil es sonst zwar nicht widerwärtig, wie das Häßliche, aber langweilig wird. Aber es ist klar, daß Lessing, wenn er das Häßliche aus der Kunst verbannt, im Grunde nur die strengste Consequenz von seinem wie Winckelmanns Princip, daß nur die Schönheit Gegenstand der Kunst sei, gezogen hat. Auch Herder, als Anhänger Winckelmann's, will (Abschnitt 23 des 1. kritischen Wäldch., S. 271 ff.) vom Häßlichen in der bildenden Kunst nichts wissen; und Schiller in seinem Aufsatz „über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" will dem Maler nicht einmal gestatten, Odysseus als Bettler darzustellen;

denn der Dichter bringe seine Objekte bloß vor die Phantasie, der Maler aber unmittelbar vor die Sinne; der Eindruck des Gemäldes sei nicht nur lebhafter als der des Gedichtes, sondern der Maler könne auch durch seine natürlichen Zeichen das Innere nicht so sichtbar machen, als der Dichter durch seine willkürlichen Zeichen, und doch könne uns nur das Innere mit dem Aeußern versöhnen (Werke XII, 309 fg.). Ich glaube, daß diese Ansicht nicht so „ganz grundlos" ist, wie sie Rosenkranz S. 178 bezeichnet. Wollte der Maler den Odysseus als schwachen, kraftlosen Greis, wie er den Freiern zuerst erscheint, darstellen, so würde niemand in ihm den Odysseus erkennen, und daher der Zweck des Bildes verfehlt. Stellt hingegen der Maler den Odysseus so dar, daß man auch in den Lumpen den Held und König erkennt, wer wollte ihm dann die Wahl dieses Motivs zum Vorwurf machen? — Eben weil der bildenden Kunst die Möglichkeit fehlt, uns mit dem Häßlichen in der Weise auszusöhnen, wie die Dichtkunst es kann, muß sie das Häßliche zwar nicht direct verschönen, aber doch mildern, beziehungsweise idealisiren. Denn so wenig die Kunst die gemeine Wirklichkeit überhaupt mit photographischer Treue wiedergeben soll, so wenig, ja noch weniger darf sie das mit dem Häßlichen thun. Hephaestos, der in Sage und Poesie als Lahmer erscheint mit einem etwas komischen Zuge, wird von der Kunst mit einer kaum merklichen, ja meist ohne jede Andeutung des Hinkens und ohne jede Spur eines Lächerlichen dargestellt. Das grauenvoll häßliche Schreckbild der Meduse, das die älteste Kunst in der scheußlichsten Art darstellte, wandelte die spätere Kunst dergestalt um, daß nicht nur jede Häßlichkeit schwand, sondern sogar ein Typus von vollendeter, wenn auch freilich dämonisch-grauenhafter Schönheit daraus wurde, „einer der höchsten Siege der Bildnerkunst in aesthetischer Auflösung des Häßlichen" (Vischer III, 435). So weit, daß das Häßliche geradezu in das Schöne aufgelöst wird, geht die Kunst freilich selten; aber reinigend und läuternd muß sie dem Häßlichen gegenüber verfahren, wenn sie dasselbe nutzen will. „Die Kunst", sagt Rosenkranz S. 43, „muß an dem Häßlichen diejenigen Bedingungen und Formen herausstellen, die das Häßliche zum Häßlichen machen, allein sie muß alles dasjenige von ihm entfernen, was sich nur zufällig in sein Dasein eindrängt und seine Charakteristik erschwert oder verwirrt". Und S. 44: „Das Häßliche muß durch die Kunst von allem ihm heterogenen Ueberfluß und störsamen Zufall gereinigt und selbst wieder den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterworfen werden. Eben deshalb würde eine isolirte Darstellung des Häßlichen dem Begriff der Kunst

widersprechen, weil es durch sie als Selbstzweck erschiene. Die Kunst muß seine secundäre Natur hervorblicken lassen und daran erinnern, daß es ursprünglich nicht durch sich selbst, daß es nur an und aus dem Schönen als dessen Negation existirt. Wird es nun in dieser seiner accidentellen Stellung zur Anschauung gebracht, so muß bei ihm alle Rücksicht genommen werden, die ihm als einem Moment in einer harmonischen Totalität zukommt. Es darf nicht müßig sein, sondern muß sich als nothwendig erweisen. Es muß sich angemessen gruppiren und sich für das Ganze den Gesetzen der Symmetrie und Harmonie, die es an der eignen Gestalt verletzt, unterordnen; es darf sich nicht über das ihm nach dem Zusammenhang gebührende Maß hervordrängen und muß eine Kraft individuellen Ausdrucks besitzen, die es in seiner Bedeutung nicht verkennen läßt." Es kann also keine Rede davon sein, der Kunst den Gebrauch des Häßlichen überhaupt zu verbieten; nur in der Art der Anwendung desselben hat der Künstler aesthetischen Gesetzen zu gehorchen. Und zwar der Bildhauer mehr als der Maler; körperliche Unvollkommenheiten werden in der Plastik härter, da diese der mildernden Farbe entbehrt, da sie auch weniger als die Malerei die geistigen Tiefen des Ausdrucks wiedergeben kann, und zudem auf Sparsamkeit hinsichtlich der Figurenzahl beschränkt ist, sodaß sie weniger leicht mit dem Häßlichen durch den Gegensatz eines nahen Schönen versöhnen kann. (Vgl. darüber Vischer III, 357 ff. 430 ff.) Weit freier kann sich die Malerei bewegen; „das flüssige Mittel der Farbe hat einen weiter leitenden Charakter, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Häßlichen der einzelnen Gestalt theils in das Verbreitete der äußern Umgebung, theils zu andern Gestalten, welche ergänzen, was an der einen mißfällt, theils zu dem Interesse einer reicheren Handlung, wie sie eben durch die erschlossene Vielheit und Bewegtheit der Gestalten darstellbar geworden ist, fortgeführt." (Vischer III, 531.) Namentlich im Lächerlichen oder Komischen hat die Malerei bei weitem freieren Spielraum als die Sculptur; wer möchte z. B. eine plastische Carricatur sehn? — Aber eben wegen dieser größeren Beweglichkeit liegt auch die Gefahr, in krasse absolute Häßlichkeit zu verfallen, für die Malerei sehr nahe; und die Geschichte der (namentlich christlichen und modernen) Malerei bietet genug Belege solcher Verirrungen dar.

Daß das Häßliche in der Kunst wesentlich in den beiden Formen des Lächerlichen oder Schrecklichen anwendbar ist, ist nach dem oben gesagten klar. Die Silene der alten Kunst z. B. sind mit ihren plumpen, gemeinen Zügen, ihrem dicken Bauch und den behaarten

Gliedern entschieden häßlich zu nennen; aber indem sie meist in Gesellschaft des Dionysos erscheinen, tragen sie durch den Contrast dazu bei, die edle Gestalt des Gottes erst recht hervortreten zu lassen, und indem ihre Häßlichkeit keinen bösartigen Charakter zeigt, vielmehr überall die Gutmüthigkeit und biedere Weinseligkeit hervorleuchtet, auch meist eine Schale, Schlauch, Traube etc. uns den Commentar zu ihrer seligen Stimmung giebt, sind sie lächerlich oder komisch, und daher auch isolirt für die Kunst nutzbar. So ist die Häßlichkeit des epileptischen Knaben in Rafaels Transfiguration motivirt theils durch den Contrast, theils durch das Schreckliche, das mit der Gestalt verbunden ist. Aber auch ohne daß das Lächerliche oder Schreckliche hervorgerufen werden soll, kann das Häßliche nur um des Contrastes willen statuirt werden; eine runzlige Alte neben einer Danae, Frau Marthe neben Gretchen, die Schächer neben Christus am Kreuze sind in der Kunst möglich — allein und ohne das Schöne neben ihnen wären sie unerträglich. Mosler, Krit. Kunststudien S. 140, nimmt als zwischen dem Lächerlichen und Schrecklichen bestehend noch eine dritte Art von aesthetisch zulässiger Art des Häßlichen an, das sogenannte Charakteristische, „die Zuthat von Häßlichkeit, die gewisse Wesen (der Barbar, der Sclave, Philister, Bediente, Plebejer, Bettler etc.) als durchschnittliches Merkmal, als organisch Charakteristisches aufweisen", wofür er als Beispiel den barberinischen Faun anführt; allein was letzteren anbetrifft, so gehört er ursprünglich dem Gebiet des Komischen an, wie so viel andere betrunkene, taumelnde oder schlafende Satyrn, Silene, Pane u. a., nur daß hier etwas derbere, rohere Formen gewählt sind: obgleich auch so und trotz der unedlen Gesichtsbildung auch der barberinische Faun, wie Vischer III, 464 bemerkt, „eine vollkommene, eine göttliche Natur" ist. Und so verhält es sich auch mit dem übrigen, was Mosler unter dem Charakteristischen begreift: es wird sich entweder unter irgend einen Grad des Komischen subsumiren lassen (so z. B. der Bediente, der Philister) oder unter irgend einer Abstufung des Schrecklichen (so z. B. der Kranke, der Bettler; man denke an die von Rosenkranz S. 318 angeführten Bilder von Raffet, Gros oder Rubens u. ä.); oder endlich es wird bei der Anwendung des charakteristisch Häßlichen ein Contrast wirksam sein.

S. 312,29—313,2. „*Dieses überlegt*" — bis zu Ende des Abschnittes. — Klotz, den Lessing hier noch besser beurtheilte als später, hatte a. a. O. entwickelt, die Episode mit Thersites gehöre nicht in den Homer; Thersites passe in eine Satire oder sonst ein



scherzhaftes Gedicht, nicht in ein ernsthaftes Epos. Seine sehr lange, aber durchweg thörichte Diatribe erfuhr die verdiente Abfertigung in der schärfsten Weise durch Herder, Abschn. 21 des 1. krit. Wäldchens S. 251 ff. Lessing selbst kommt auf Klotz und diese Stelle zurück im 51. antiqu. Briefe, wo er sagt: „Die feierliche Harmonie des epischen Gedichtes ist eine Grille. Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedient, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte: so müßten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt; sondern er hat es mit großem Fleiße und Verstande gesucht." Daß die Thersites-Episode in der Ilias nicht nur ganz passend, sondern sogar nothwendig sei, um den plötzlichen Umschlag in der Stimmung des griechischen Heeres zu begreifen, sucht F. Jacobs darzulegen in dem oben S. 658 angeführten Aufsatz.

# XXV.

S. 313, 3—315,26. „*Auch der zweyte — begleitet seyn.*" Während Mendelssohn nur die „allerdunkelsten Sinne", Geschmack, Geruch und Gefühl, dem Ekel ausgesetzt glaubt, nimmt Lessing auch das Gesicht hinzu; wenigstens meint er, daß gewisse Häßlichkeiten der Form weder dem Geschmack, noch dem Geruch, noch dem Gefühl zuwider wären und doch eine Empfindung hervorriefen, welche dem Ekel sehr nahe käme. Dem gegenüber meint Herder (Absch. 22, S. 259), daß eigentlich nur dem Geschmack und dem Geruch Ekel zukomme; dem Gefühl könne etwas widrig zum Berühren sein, aber nicht ekelhaft; ebenso seien Gegenstände, wie die von Lessing angeführten, eher widrig für das Auge zu nennen, abscheulich, als ekelhaft. Hingegen stellt sich Vischer auf den Standpunkt Mendelssohns. „Das Ekelhafte", sagt er (I, 250 fg.), „ist der gefährlichste Feind des Schönen; es setzt die Sinne in Bewegung, die von ihm (d. h. dem Schönen) ausgeschlossen sind, und zwar abstoßend: den Geruchsinn, den Tastsinn, denn wir meinen die widerlich widerstandslose Masse berühren zu müssen; den Geschmack, denn es ist im Ekel eine Vorstellung, als müßten wir den Gegenstand essen." — Gar keine specielle Beziehung auf irgend einen Sinn hat das Ekelhafte bei Rosenkranz S. 312 ff.; er faßt es als die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, weil nur alles das Ekel einflöße,

was durch die Auflösung der Form unser aesthetisches Gefühl verletze: für den Begriff des Ekelhaften aber im engern Sinne fügt er die Bestimmung des Verwesens hinzu; wobei er allerdings alles das mit verstanden wissen will, was der Organismus als todtes von sich ausscheidet. Aber obgleich er im allgemeinen sagt, das Ekelhafte empöre „unsere Sinne", kann bei seiner Begriffsbestimmung doch nur wesentlich von Geruchs- und Geschmacksorganen die Rede sein; diese sind es, welche durch die verwesenden Stoffe vornehmlich afficirt werden; und wenn letztere schon unser Gesicht beleidigen, so ist das zumeist doch erst eine Folge von der Vorstellung, welchen Eindruck sie auf unsern Geruchsinn machen oder machen würden. Ich glaube daher Herder Recht geben zu müssen, wenn er vornehmlich Geschmack- und Geruchsinn als diejenigen Sinne bezeichnet, welchen Ekel zukommt; die andern können zwar, der eine mehr, der andere weniger stark, die Empfindung des Ekels oder eine sehr verwandte haben, aber erst indirect. Am wenigsten natürlich das Gehör: Töne, die unser Ohr beleidigen, werden wir widerlich, grässlich, nennen können, aber nicht eigentlich ekelhaft. Das Gesicht kann schon eher die Empfindung des Ekelhaften haben; aber meist durch eine Beziehung auf Geschmack oder Geruch. Eine fürchterliche Wunde, Blutlachen u. s. w. sind nicht ekelhaft; aber Krankheiten, mit welchen sich der Begriff einer Beleidigung des Geruchsinnes verbindet, sind eben deshalb auch für das Gesicht ekelhaft. Die Lessing'schen Beispiele körperlicher Häßlichkeiten, bei welchen dies nicht der Fall ist, sind daher eben auch mehr widerwärtig als ekelhaft. Endlich kann man auch beim Tastsinn nicht direct von Ekel sprechen; eine kalte, klebrig-feuchte Masse anzufühlen kann freilich unter Umständen ekelhaft sein; aber theils, wenn man den befühlten Gegenstand auch sieht, kommen dabei noch andere Sinne in Betracht; theils, wenn man nur den Tastsinn allein anwenden kann, trägt gerade die Vorstellung, in welcher Weise der betastete Gegenstand auf die andern Sinne wirken würde, erheblich mit zur Erregung des Ekels bei, da sehr häufig derselbe Gegenstand ohne jede Empfindung des Ekels befühlt werden würde, wenn man ihn zugleich auch sehen könnte.

S. 315, 4. „*eine gepletschte Nase*"; besser „geplätschte", von „plätschen", d. i. plattschlagen, gerade von der Nase sehr häufig gebraucht, vgl. Winckelmann, Werke III, 131. Wackernagel, Lesebuch II, 1290[41]).

S. 315,27—324,10. „*Uebrigens verhält sich*" — bis zu Ende des Abschnitts. Ueber die Aufnahme des Ekelhaften in die Kunst sagt



Kant, Krit. d. ästhet. Urtheilskr. §. 48, S. 187: „Nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zu Grunde zu richten, nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn weil in dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdrängte, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird, so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden". So schloß auch Herder (Abschn. 23) das Ekelhafte ganz von der Kunst aus; „Ekel als solcher", sagt er, „läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein ekelhaftes Schreckliche ist, so ist in diesem Gräßlichen, was sich von Ekel darein mischt, alle Mal unangenehm, widrig." Hingegen bemerkt Vischer a. a. O., auch das Ekelhafte sei, wenn es schrecklich ist, als Moment im Schönen berechtigt; dabei sei freilich ein grosser Unterschied unter den Künsten, es komme alles darauf an, ob es nur innerlich vorgestellt werde oder auch der äußern Anschauung sich aufdränge, und wenn das Letztere, wie weit die Versinnlichung gehe. Rosenkranz giebt keine allgemeinen Bestimmungen darüber, sondern nur für specielle Gebiete des Ekelhaften, woraus allerdings hervorgeht, dass er das Ekelhafte unter Umständen, sowohl zur Erreichung des Lächerlichen als des Schrecklichen, der Kunst gestattet, und zwar der Poesie nicht minder als der bildenden Kunst. Es ist aber nicht zu leugnen, daß, um zunächst bei der Poesie stehen zu bleiben, zur Erregung resp. Verstärkung des Lächerlichen das Ekelhafte doch nur in der grotesken oder burlesken Komik verwandt werden kann. Niemand wird behaupten, dass jene unfläthigen Stellen bei Aristophanes oder Plautus, in mittelalterlichen Schwänken, oder bei neueren Dichtern wie Heine, wirklich poetisch sind, man wird sie nur als Freiheiten erklären, die dem Dichter nachgesehen werden können, wenn es dem Zeitgeschmack entspricht, oder wenn in der That ein derb komischer Effect damit erreicht wird; obgleich freilich gerade hier die Grenzen des Erlaubten überaus leicht überschritten werden können und auch oft genug überschritten worden sind. — Auch zur Erregung des Schrecklichen wird sich die Poesie des Ekelhaften nur sehr vorsichtig bedienen können; verschiedene von den Beispielen, welche Lessing anführt, sind geradezu unpoetisch und überschreiten die Grenzen des Zulässigen, namentlich die aus Ovid; die Scene aus Beaumont und Fletcher muss Lessing selbst als „ein wenig zu über-

trieben" erkennen: sie ist wohl nicht nur ein wenig, sondern sehr stark übertrieben, ebenso wie manche Scenen aus Lear, Titus Andronikus, oder um ein Beispiel neuster Poesie anzuführen, aus Grabbe's Theodor von Gothland. Selbst die Eiterlappen des Philoktet sind schon etwas stark und für unser modernes Gefühl, das freilich in solchen Dingen ein „zärtlicheres Temperament" hat als die alte Welt, beleidigend.

Aber noch weniger als die Poesie darf die bildende Kunst das Ekelhafte benutzen. Hier hat Lessing vollständig Recht, wenn er z. B. das Bild des Pordenone tadelt; im Fragment B 38 S. 424 führt er dagegen des Rubens Auferstehung des Lazarus an, wo Lazarus schon lebendig aus dem Grabe kommt, weil hier der Gedanke an den Geruch der verwesenden Leiche wegfällt. An und für sich sind Leichen in der Kunst kein ekelhafter Gegenstand; die christliche Kunst hat ja sehr häufig den Leichnam Christi darzustellen, aber sie darf dabei uns nicht das zeigen, was den Leichnam ekelhaft macht. „Der Leichnam Christi", sagt Rosenkranz, S. 291, „muß bei aller Wahrheit des Todes doch noch den unsterblichen Geist, der ihn beseelte und ihn wieder beseelen wird, durchschimmern lassen. Diese geschlossenen Augen werden sich wieder öffnen, diese bleichen, schlaffen Lippen werden sich wieder regen, diese starren Hände werden wieder segnen und das Brot des Lebens brechen." Wenn aber Rosenkranz S. 314 die eine Scene aus dem, früher dem Orcagna, jetzt Lorenzo da Siena zugeschriebenen Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa, wo die stolze Cavalcade bei einem offenen Grabe mit verwesenden Leichen vorbeireitet und sich die Nase zuhält, damit entschuldigt: wir sähen dies wohl, aber wir röchen es nicht, so übersieht er, daß zugleich beim Sehen der Gedanke an den Geruch auf der Stelle mit erregt und daher die Darstellung ekelhaft wird. Ebenso wenig kann ich ihm beistimmen, wenn er S. 318 fg. Raffet's Bild vom Typhus der französisch-republikanischen Armee in Mainz, oder Napoleon unter den Pestkranken zu Jaffa, von Gros, rechtfertigt, weil eine massenhafte Krankheit, selbst wenn sie ekelhafte Formen in sich schließe, doch einen schauerlich erhabenen Charakter annehme, oder weil das Gräßliche durch den Contrast mit dem heroischen Feldherrn gemildert werde. Ich stimme hier vielmehr Vischer bei, wenn er (III, 590) diese „Kranken mit ihren Beulen, mit ihrer lividen Farbe, mit den graubläulichen und violetten Tinten der Haut, mit den trocken brennenden Blicken, mit den verzerrten Mienen der Verzweiflung" (so Rosenkranz) weit über das zulässige Maß des

Naturalismus hinausgehend und die gemalte Verwesung im Triumph des Todes nur mit der Naivetät unreifer Kunst entschuldbar findet.

S. 318,27. *„und zusammenverklebte Haar"*. So lesen die Ausgaben, die Handschrift aber und die Correctur hat „zusammenverklebten Haar", von L. nicht corrigirt. Wollte man dies halten, so müßte man es von „von" abhängig sein lassen, so daß also die Worte so viel besagten als „das von Blut und Staub und zusammenverklebten Haar entstellte Gesicht". Doch ziehe ich es vor, hier einen Schreibfehler Lessing's anzunehmen und „zusammenverklebte Haar" als Objekt neben „Gesicht" zu fassen, sodaß die Worte „von Blut und Staub" auch zu „zusammenverklebte" gehören.

S. 321,14. *„Harpyen beim Virgil."* Die Stelle ist *Aeneid. III, 216 sqq.*, die betreffende Prophezeiung ebd. *253 ff.* und deren Erfüllung *VII, 112—129.*

S. 321,16. *„ein instehender"*, d. h. „einstehender" = bevorstehender. So auch öfters in Lessing's Briefen, XII, 172 (205). 186 (223). 202 (240).

S. 321,18 ff. *„Dantes Ugolino"*, der seinen Todfeind, den Erzbischof Roger, umklammert hält und gierig an seinem Hinterhaupte nagt, ist ebenso scheußlich (und doch von Künstlern dargestellt!) als die Hungerscenen in Gerstenberg's gleichnamigem Drama.

Ebd. Hinter „bereitet uns" ist wohl hier ein „vor" ausgefallen, freilich schon in der Handschrift.

S. 323, 5. *„Purdenone"*; der Maler heißt Giovanni Antonio Licinio da Pordenone, so benannt nach seinem Geburtsort.

## XXVI.

S. 325, 9—11. *„da sich die Kunst — des Großen"*. Das ist kunsthistorisch nicht richtig; zur Zeit Alexander d. Gr. hatte die Kunst den höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit bekanntermaßen bereits hinter sich.

S. 325,12. *„Das gütige Schicksal — nicht haben"*. In den späteren, nach Winckelmann's Tode nach seinen Papieren umgearbeiteten Ausgaben lautet die Stelle etwas abweichend: „Das gütige Schicksal — hat aller Welt zum Wunder nach dem Verluste von unzähligen Werken der Kunst aus dieser Zeit der höchsten Blüthe derselben das schätzbarste Denkmal zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke in der Statue des Laokoon erhalten, wenn die Künstler derselben zu den

Zeiten Alexander des Großen gelebt haben, welches wir jedoch nicht wissen können; die Vollkommenheit dieser Statue aber machet es wahrscheinlich." Im Folgenden ist dann auch „Apollodorus" in „Polydorus" verbessert.

S. 326,17. *„Der erste Athenodorus"*. Dieser Athenodorus, der nach Pausan. *l. l.* an dem großen Weihgeschenk der Lacedämonier in Delphi mit thätig war, wird auch bei Plin. *XXXIV, 50* als Schüler Polyklets genannt, ist aber sonst unbekannt.

S. 327,15. *„eines Strongylion"*. Cosack bemerkt hiezu: „Den Bildhauer Strongylion scheint Lessing, wie aus der Zusammenstellung mit Arcesilaus u. s. w. hervorgeht, in eine spätere Zeit zu setzen". Das ist richtig; Arcesilaus (Plin. *XXXV, 155*), Pasiteles (Plin. *XXXIII, 156*), Posidonius (Plin. *l. l.*) und Diogenes (Plin. *XXXVI, 38*) gehören sämmtlich dem ersten Jahrhundert v. Chr. an; Strongylion hingegen lebte, wie verschiedene Nachrichten zeigen, um Ol. 91 (vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I, 267). Es ist hier jedoch Lessing derselbe Fehler passirt, den er Winckelmann im Abschn. 29 vorwirft, daß er nämlich die Quellen nicht zu Rathe zog. Er hat diesen Irrthum aus Winckelmann's Kunstgeschichte herübergenommen, wo es II, 382 heisst: „Zu Julius Cäsars Zeiten machte sich in der Bildhauerei Strongylion berühmt; und er machte auch die Statue des jungen Menschen, welchen Brutus liebte." Die letzten Worte zeigen, wo der Irrthum Winckelmann's herkam, es heißt nämlich bei Plin. *XXXIV, 32* von Strongylion: *idem fecit puerum, quem amando Brutus Philippiensis cognomine suo illustravit.* Winckelmann glaubte, daß Strongylion einen Lieblingsknaben des Brutus dargestellt hat, also ein Zeitgenosse des letzteren war, während Brutus nur eine Knabenfigur des Strongylion so liebte, daß er sie immer bei sich führte (vgl. Mart. *II, 77, 3. IX, 51, 1. XIV, 171*), ebenso wie Nero eine Amazone desselben Meisters mit sich zu führen pflegte (Plin. *XXXIV, 82*). Der Irrthum wurde in den späteren Ausgaben der Kunstgeschichte aus Winckelmann's Nachlaß mit Angabe der Entstehung desselben verbessert, s. Werke VI, 151.

S. 328,22—330, 7. *„Von allen den Künstlern — Gleichergestalt thun."* — Daß in den bezeichneten Worten des Plinius zunächst eine Zeitbestimmung für die Künstler Kraterus und Pythodorus, Polydeukes und Hermolaus, Pythodorus II. und Artemon und Aphrodisius liege, wird nicht allgemein zugestanden. „Es darf", sagt Brunn I, 476, „nicht für ausgemacht gelten, daß die Werke dieser Künstler ursprünglich für die Kaiserpaläste bestimmt waren. Bei der Sprachweise des Plinius können wir seine Worte ganz einfach

als eine active Construction auffassen, welche nichts weiter besagen will, als: die Kaiserpaläste sind mit Werken dieser Künstler angefüllt." Eine Erklärung, welcher sich Overbeck anschließt (vgl. Schriftquellen No. 2300), die aber von anderer Seite heftig angefochten worden ist (vgl. z. B. Häckermann, Die Laokoongruppe S. 25). Natürlich läßt sich nicht beweisen, dass die Künstler nicht zur Kaiserzeit gelebt haben; daß sie aber zu derselben nicht gelebt haben müssen, das glaube auch ich mit Brunn annehmen zu dürfen.

S. 330, 8—331, 4. „*Doch man wird — einschränken wollen.*" — Auch das ist nicht allgemein angenommen, daß jenes „*similiter*" sich auf „die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters" beziehe. Hier war Klotz im Recht, wenn er in seiner Recension p. 299 bemerkte, daß Lessing's Auffassung des *similiter* nicht die allein mögliche wäre, daß vielmehr Plinius „*unice loquitur de rei similitudine, ubi plures artifices uni operi manus admoverint, claritati quorundam hoc nocuisse dicit*". Auch Anhänger der Lessing'schen Ansicht über die Entstehungszeit der Gruppe geben zu, daß in dem *similiter* kein zwingender Grund liege, „die eingeleitete Parallele zwischen dem Laokoon und den *probatissimis signis* dahin auszudehnen, daß ersterer ebenso, wie letztere, für den Palast des Kaisers bestimmt gewesen sei." (Häckermann a. a. O.). „Der ganze Zusammenhang lehrt," sagt Brunn a. a. O., „daß *similiter* nur auf die mindere Berühmtheit der paarweise arbeitenden Künstler bezogen werden darf, um so mehr als auch bei dem folgenden Künstler Diogenes nochmals darauf hingedeutet wird, daß seine Werke am Pantheon des Agrippa zum Theil *propter altitudinem loci minus celebrata* seien." Ebenso faßte Overbeck die Stelle, Plastik II[1], 168 fg. (fehlt in d. 2. Aufl.); Urlichs hingegen nimmt in der Chrestomath. Plin. p. 387 eine Umstellung vor, indem er den ganzen § 38, von *Similiter — celebrata* vor § 37 *Nec deinde etc.* stellt und darauf bezieht, daß § 36 erwähnt wird, daß die Servilianischen Gärten mit Kunstwerken angefüllt waren, und „gleichergestalt" auch die Kaiserpaläste. „Der Satz", fügt er hinzu, „steht in den Hds. nach dem Worte *Rhodii*, sodaß *similiter* auf nichts passend bezogen werden kann. Plinius schöpft bis *Nec* aus den Catalogen und fügt die Bemerkungen *Nec — nationes* aus eigner Beobachtung hinzu." Diese Umstellung wird von Overbeck, Schriftquellen S. 391 fg. und Plastik II[2], 267 gebilligt. Ich schließe mich dieser Umstellung, die bei der Beschaffenheit des plinianischen Textes nichts auffallendes hat, an, obgleich vornehmlich aus einem andern Grunde. Plinius sagt, dem Bekanntsein einiger Künstler stehe bei sehr vorzüglichen Werken die Zahl der Künstler entgegen,

von denen nicht ein einzelner den Ruhm in Anspruch nehme, noch auch mehrere ihn in gleichem Maße behaupten könnten; was nur so viel heißen soll, als, es sei dem Ruhme dieser Kunstwerke hinderlich gewesen, daß man, da mehrere Künstler gemeinschaftlich daran gearbeitet hatten, nicht einen davon allein als Meister nennen konnte, mehrere Namen aber nicht so leicht im Gedächtniß blieben. Als Beispiel nennt er dann den Laokoon, der von drei Künstlern herrührt. Es hat keinen Sinn, wenn er nachher Werke von je zwei Künstlern, ja sogar von einem einzelnen nennt; denn zwei Künstlernamen für ein Werk zu behalten, ist weiter nicht schwer, auch kommt das so häufig vor und Plinius nennt selbst § 34 sq. solche Künstlerpaare, auch an andern Stellen, sodaß das *similiter*, hierauf bezogen, gar keinen Sinn hätte. (Ein vollständiges Verzeichniß solcher gemeinschaftlich arbeitender Künstler giebt Hirschfeld, *Tit. stat. sculpt. Graec. p. 47 sqq.*)

S. 330,16. „*in Betrachtung*", gleich „in Hinsicht", heut ungewöhnlich; häufiger „in Betracht" oder „in Anbetracht." Vgl. auch III, 132 (133). V, 378 (421). VII, 218 (204). VIII, 387 (317) u. s.

S. 331, 5—28. „*Wird übrigens — talis est.*" Dieser Grund wiegt nicht schwer; auch die Künstler des vielbewunderten farnesischen Stieres, Apollonius und Tauriscus, werden nur bei Plinius erwähnt. Im Gegentheil wäre es sehr wunderbar, daß, wenn der Laokoon zur Kaiserzeit verfertigt wäre, die Künstler eines so hervorragenden Werkes von Plinius als wenig bekannt hätten bezeichnet werden können. „Denn ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, mußte ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, daß die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniß für die Namen dieser bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, daß man sich mit der Nennung eines Namens von den dreien schon geholfen hätte." (Overbeck, Plastik II², 211.)

S. 332,17—20. „*Doch da — scheinet.*" Weil nämlich Plinius die Schätze dieser Sammlung aufzählt, *XXXVI, 33 sq.*, vgl. ebd. *24*.

## XXVII.

S. 333, 6—334, 4. „*Zu Nettuno — Dorischen Dialekts.*" Die Inschrift von Antium steht im *Corp. Inscr. Gr. No. 6133* und bei Hirschfeld, *Tituli statuar. Gr. No. 136*ᵃ; sie lautet genau: Ἀθανόδω[ρο]ς Ἀγησά[νδρ]ου Ῥόδιος ἐποίησε. Eine entsprechende

ist auf Capri gefunden, *C. I. Gr. 5870a*. Hirschfeld, No. *136*. Ferner lautet eine Inschrift auf einer steinernen Vase im Louvre (Fundort unbekannt): . . . . *δωρος Ῥόδιος ἐποίησεν*, *C. I. Gr. 6134*, Hirschfeld *136b*; doch scheint hier nur ein Steinmetz, kein Künstler gemeint zu sein. Endlich bietet eine Inschrift, in Trastevere gefunden: .... *ος Ἀγησάνδρου ἐποίησε*; vgl. Helbig im *Bull. d. Inst. 1867, p. 143 sq.* Hirschfeld *138*; ob man hier *Πολύδωρος* oder *Ἀθανόδωρος* ergänzen soll, ist unsicher. (Sämmtliche vier Inschriften auch bei Overbeck, Schriftquellen No. 2033—2036.) Endlich findet sich der Name *Ἀθανάδωρος Ἀγησάνδρου* auch auf einem Decret der Stadt Lindos auf Rhodus, worin demselben wegen seiner Verdienste um die Stadt verschiedene Ehren zuerkannt werden: vgl. Roß im Rhein. Mus. N. F. IV, 190, No. 21 (Arch. Aufs. II, 610). Overbeck No. 2037. Hirschfeld *p. 161 sq.* Es ist freilich ganz ungewiß, ob dieser Athenodorus mit dem gleichnamigen Künstler identisch ist.

S. 333,10. *„eine Base"*. Seitdem bei Lachmann sich hier der Druckfehler „Vase" eingeschlichen, fand sich dieser Fehler fast in allen Ausgaben und Uebersetzungen; nur die Hempel'sche Ausgabe setzte dafür richtig wieder „Base" ein, und so schrieb denn auch die 1. Aufl. unserer Ausgabe und die von Boxberger. Hrn. L. G. Hasper blieb es vorbehalten, in seinem *Laocoon in latinum versus sermonem, Gueterslohae 1879*, nicht nur wieder zur „Vase" zurückzukehren, sondern die Stelle des weiteren noch dahin mißzuverstehen, daß er darauf eine Abbildung der Laokoongruppe eingemeißelt sein läßt! Siehe p. 191: *vas quoddam marmore nigro et canescente, quod Bigio nominatur, factum, cui statuae Laocoonteae figurae insculptae erant.*

S. 334, 6—12. *„Das erste — andere Auslegung."* Dies ist nicht ganz richtig. Die betr. Stelle bei Plinius *XXXVI, 37* heißt: *parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum.* C. F. Hermann in den Stud. d. gr. Künstl. S. 47 bemerkt, daß die Künstler Apollonius und Tauriskus von Geburt die Söhne des einen waren, durch Adoption, *καθ' ὑοθεσίαν*, die des andern. So wird der Athenodorus der oben erwähnten Inschrift von Lindos genannt: *Ἀθηνόδωρος Ἀγησάνδρου καθ' ὑοθεσίαν δὲ Διονυσίου*, vgl. auch Brunn, Gr. Künstl. I, 481. Man darf annehmen, daß überall, wo ein Künstlername mit einem Genitiv eines andern Eigennamen verbunden sich findet, mit letzterem der Vater und zugleich Lehrer gemeint ist; vgl. Hirschfeld p. 30 sqq. und besonders p. 38: *Veteres eos tantum artificum patres respexerunt,*

*quos ipsos filiis artes tradidisse constabat; quod paullatim eo venit, ut eorum praecipue patrum mentio iniceretur, qui artifices fuerant.*

S. 334,13—339, 6. „*Aber wie*" — bis zu Ende des Abschnittes. Diese Frage nach der Bedeutung von Aorist und Imperfectum ist neuerdings vielfach erörtert worden, vornehmlich von Letronne, *Explication d'une inscription grecque*, Paris 1843. Raoul-Rochette, *Questions de l'histoire de l'art*, Paris 1846. O. Jahn, Ber. d. S. G. d. W. 1850. S. 141 fg. H. Brunn, Rhein. Mus. N. F. VIII, 234 ff. Brunn, Probleme i. d. Gesch. der Vasenmalerei, München 1871 S. 3 ff. (Abh. der bayr. Akad. d. W. I. Cl. XII. Bd. II. Abth. S. 87 ff.) G. Hirschfeld, *Tituli statuar.* p. 23 sqq. Vgl. außerdem Visconti, *Mus. Pio-Clem. II. p. 84 ed. Mediol.* Walz, Philologus f. 1846, S. 749 fg. E. Curtius, *C. I. Gr. IV n. 6854*[b], *p. 14 sqq.* O. Jahn, Arch. Ztg. f. 1863, S. 65. Ad. Michaelis, *Ann. d. Inst.* f. 1864, p. 261. Was die Worte des Plinius anlangt, so nehmen Winckelmann wie Lessing, Letronne wie Raoul-Rochette an, daß Plinius unter *absolute inscripta opera* den Aorist, unter den *opera pendenti titulo* das Imperfectum verstehe. Da nun aber Plinius sich alsdann in offenbarem Widerspruch mit den erhaltenen Monumenten befindet, auf denen ἐποίησε öfter ist als ἐποίει, und zwar in allen Epochen, nicht, wie Lessing meint, erst lange nach Alexander d. Gr., so hat Jahn vermuthet und Brunn ihm beigestimmt, daß Plinius nicht den Aorist, sondern das Perfectum πεποίηκε gemeint habe, denn „das Perf. gebe in einer Inschrift den Sinn, den Pl. bezeichnet, und so wie es unerhört sei auf den noch erhaltenen Inschriften, so mochte es zu seiner Zeit nur auf dreien bekannt sein." Brunn hat dann nachzuweisen gesucht, daß das ἐποίει auf Bildhauerinschriften nicht früher als etwa Ol. 150—160 vorkommt (auf Vasen ist es bereits aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh. nachgewiesen); hingegen sucht Hirschfeld, unter Berufung auf einige neuerdings bekannt gewordene Inschriften, zu erweisen, daß das Imperfectum sich auf den Inschriften Kleinasiens, der Inseln und Griechenlands ebensowohl auf den ältesten wie jüngsten Inschriften finde. Da nun aber das Impf. auf den in Italien gefundenen Inschriften viel gewöhnlicher sei, als der Aorist, so vermuthet er, daß der Gebrauch derselben bei den Bildhauern ein Archaismus sei, während gerade die Künstler der besten Zeit sich des Aor. bedient hätten; er hat dafür die Zustimmung Brunns gefunden, der (Probleme S. 6) zu dem Resultate kommt, „daß, sowie von Ol. 150 an sich ein Schwanken im Gebrauche des Imperf. und Aor. zeigt, so auch am Anfange der Kunstgeschichte ein Zeitraum existirt hat, in welchem ein be-

stimmter Gebrauch noch nicht fixirt war: nach dem bisher bekannten Material etwa bis zur 60. Ol. oder wenig später." Den Irrthum des Plinius wie den Lessings erklärt Hirschfeld daher, daß beide nur nach den in Italien befindlichen Inschriften urtheilten; und da die Römer bei der Wegführung von Statuen aus Griechenland nach Rom in der Regel die Basen zurückließen, so seien dieselben dann nach der Sitte der späteren in Italien lebenden Bildhauer mit dem *ἐποίει* versehen worden; wobei noch zu bemerken, daß die meisten der in Italien befindlichen Denkmäler ganz ohne Künstlerinschrift gewesen zu sein scheinen (cf. Hirschfeld p. 11). Ich für meinen Theil schließe mich, was den Plinius anlangt, lieber der Ansicht Jahn's an; ich kann mir nicht denken, daß, bei dem ganz unwiderleglichen Gebrauch des Aorist auf Werken aller Zeiten, Plinius, der doch manches dieser Werke gesehen haben mußte, eine so gewagte Behauptung hätte aufstellen können.

S. 334,17—22. „*Hat man — u. s. w.*" Was die hier genannten Kunstwerke anlangt, so befindet sich die Statue des römischen Redners, welche unter der irrthümlichen Benennung Germanicus bekannt ist, im Louvre (abg. Overbeck II², 303 Fig. 107); das Relief mit der Apotheose des Homer im Brit. Museum (abgeb. ebd. 333 Fig. 114); und der Krater des Salpion (sog. Taufbecken von Gaëta), mit Darstellung aus bacchischem Kreise, im Museo nazionale in Neapel (abg. ebd. 315 Fig. 111).

Anmerkungen. S. 336 Anm. c. „*Er verspricht — zu laßen.*" Urlichs, *Chrestom. Plin. p. XIV, Not.*, nimmt an, Plinius habe später eingesehen, daß seine Angabe irrig war und die Inschrift *ἐποίησε* in der ältern Zeit sogar vorherrschte. Indessen ist wohl wahrscheinlicher, daß das Fehlen der betreffenden Notizen auf der Flüchtigkeit des Plinius beruht.

S. 337,31—338,30. „*Die Worte — geschickteren Hand.*" Diese Vermuthung wurde von Stephani, *Parerga archaeologica* (*Bull. de l'acad. de Petersbourgh* f. 1851, S. 327 fg.) aufgenommen; derselbe erklärte den Greis mit dem Stabe für Asopos, den Vater der Nemea; für *tabula bigae* las er *tabella biga* = *biiuga*, worunter ein solches Diptychon mit der Inschrift *Νικίας ἐνέκαε* zu verstehen sei. Allein bei weitem besser scheint die Deutung Panofka's in der Archäol. Ztg. f. 1852, S. 443 ff., daß in dem Gemälde die nemeischen Festspiele verherrlicht wären. Es geht nämlich aus den Darstellungen der panathenäischen Preisvasen hervor, daß der dargestellte Alte ein Kampfrichter war, wie sie in der Regel, mit Mänteln bekleidet und Stäbe in der Hand haltend, den Spielen zuschauten. Das Täfelchen

mit der Biga aber ist ein Votivbild, mit Beziehung auf die Festspiele und eine der wichtigsten Arten derselben, das Wettfahren. Denn wenn wir auch zufällig nur einige Sieger im Wettfahren mit Viergespannen kennen, so ist damit doch noch nicht gesagt, daß Wettfahren mit Zweigespannen nicht vorgekommen wäre.

## XXVIII.

S. 339,20. *„Herrn von Stosch.“* Dies ist der bekannte Baron Philipp von Stosch, 1691—1757, Besitzer der von Winckelmann beschriebenen (jetzt dem Berliner Museum gehörigen) Gemmensammlung.

S. 339,26—340, 1. *„Die ganze Figur — ausgestrecket.“* Diese Beschreibung ist fehlerhaft; vielmehr ruht die Figur auf dem rechten Schenkel und hat das linke Bein hinterwärts ausgestreckt, wie Lessing im 36. antiqu. Br., Werke VIII, 107 (102) bemerkt. Betreffs des Verhältnisses, in welchem Lessings Deutung zu diesem Irrthum Winckelmanns steht, ist nicht alles klar. Lessing sagt oben (S. 339, 9 ff.), er habe jene Entdeckung (daß die Statue nämlich Chabrias sei) vor Erscheinen von Winckelmann's Kunstgeschichte gemacht; das geht aus den Worten „ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen seyn“, unzweifelhaft hervor. Hingegen bemerkt er in den ant. Br. a. a. O.: „Zudem fand ich mich von Herrn Winkelmannen selbst gewissermaßen irre gemacht“, nämlich durch dessen fehlerhafte Beschreibung; und weiter unten: „Vielleicht mochte dasjenige Kupfer, welches mir aus denen, die ich vor mir gehabt hatte, am Lebhaftesten in der Einbildung geblieben war, nach einem nicht umgezeichneten Bilde gemacht seyn. Es war durch den Abdruck links geworden und bestärkte folglich die Idee, die ich in der Winkelmann'schen Beschreibung fand.“ Und am Ende des 37. Briefes spricht er ebenfalls von der Verwechslung der Füße, „zu welcher mich Winkelmann, wo nicht verleitet, in der er mich wenigstens bestärkt hat.“ Darnach scheint es, als ob Lessing sich später selbst nicht mehr recht klar war, in weit Winckelmanns Beschreibung auf seine Deutung eingewirkt; oder war etwa die Wendung, er habe besorgt, daß Winckelmann ihm seine Deutung vorweg genommen habe, nur eine absichtlich fingirte, wie die ganze Datirung der ersten 25 Abschnitte vor Erscheinen der Kunstgeschichte? (Vgl. Einleitung S. 96 f. und S. 98 Anmerk.)



S. 340, 2. *„ein Stück von einer Lanze"*: vielmehr richtiger ein Stück von einem Schwert.

S. 340,23—342,18. *„Mit einem Worte"* — bis zu Ende des Abschnitts. Aufgeklärt über den eben erwähnten Irrthum und aufmerksam gemacht auf *Diod. Sic. XV, 32* und *Polyaen. Strat. II, 1 sq.*, wonach der Ausdruck des Nepos in ganz anderem Sinne gemeint ist, ließ Lessing seine Vermuthung fallen. „Ich nehme sie gänzlich zurück", sagt er im 38. ant. Brief, Werke VIII, 118 (123); „der Borghesische Fechter mag meinetwegen nun immer der Borghesische Fechter bleiben; Chabrias soll er mit meinem Willen nie werden. In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg: so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat." Daß die Statue einen Krieger darstellt, der sich mit dem Schilde am linken Arm gegen einen höher stehenden Feind, etwa einen Reiter, den er scharf im Auge hat, zu decken sucht und dabei im Begriff ist, mit dem Schwert in der Rechten einen Ausfall zu machen, ist heute die allgemeine Auffassung; vgl. Friederichs, Berlins ant. Bildw. I, 401 ff., Overbeck, Gr. Plastik II², 318 ff.

S. 342, 6—11. *„Mit dem hohen Alter — angegeben hat."* Das ist nicht der Fall, vielmehr weist die Form der Buchstaben darauf hin, daß die Statue nicht vor Sulla entstanden ist, worüber zu vgl. Brunn, Griech. Künstl. I, 571.

Anmerkungen. S. 342,29. *„Reisen,"* falsche Form für „Reusen" (ahd. *riusa*, mhd. *riuse*), doch auch sonst vorkommend; vgl. Sanders II, 741.

## XXIX.

S. 343,10. *„ein Cento."* Cento bedeutet ursprünglich ein aus verschiedenen Stücken zusammengeflicktes Zeug oder Kleid; und daher nennt man auch ein Gedicht, das aus Versen oder Bruchstücken verschiedener Dichter zusammengesetzt ist, einen Cento. Vgl. den *Cento nuptialis* des Ausonius.

S. 343,22. *„die zwey größten Kunstrichter."* Bei Winckelmann a. a. O. ist außer von Longin die Rede von Aristoteles, welcher *Poet. c. 25* den Dichtern das *πιθανὸν ἀδύνατον* im Gegensatz zum *ἀπίθανον καὶ δυνατόν* empfiehlt, mit Bezugnahme auf die Gemälde

des Zeuxis. Vgl. Brunn, Gr. Künstl. II, 85 fg. und des Herausg. Archäol. Stud. zu Luc. S. 36 fg.

S. 344,19. *„dem einzigen Theodor."* Ob dies der zu Tiberius Zeit lebende Rhetor Theodorus von Gadara ist, kann nicht ausgemacht werden.

S. 349, 2. *„Krokylegmus"*, bei Hesych s. v. *κροκυλεγμός* erklärt als: *τὸ κολακευτικῶς τὰς κροκύδας ἀπολέγειν τῶν ἱματίων.* Die Deutung giebt *Theophr. char.* 2, wo es als Kennzeichen des Schmeichlers angeführt wird: *καὶ ἄλλα τοιαῦτα λέγων ἀπὸ τοῦ ἱματίου ἀφελεῖν κροκύδα.* Lessing verwahrt sich also dagegen, nur aus Schmeichelei gegen Winckelmann jene kleinen Versehen seines Werkes berichtigt zu haben.

Anmerkungen. S. 347 Anm. i. Die nähere Ausführung des hier Gesagten giebt Lessing im Leben des Sophokles, Werke VI, 316 (305) ff. Der Archon von Ol. 77, 4 heißt Apsephion, nicht Aphepsion; nur bei *Diod. XI, 63* Phaidon; hingegen ist der an den andern, S. 348,22 f. citirten Stellen genannte Phaidon ein Archon Eponymus aus Ol. 76. Vgl. Clinton, *Fast. Hellenici*, 3. Aufl., p. 36 u. 40. Westermann in Pauly's Realencycl. I², 1467. Daß damals der *Τριπτόλεμος* aufgeführt wurde, ist allerdings wahrscheinlich, doch kann das nur eins von den vier Dramen gewesen sein, mit denen Sophokles auftreten mußte.

S. 347,34. *„die Arundel'schen Denkmäler"*: d. i. die sogenannte Parische Marmorchronik, eine die Hauptereignisse der griechischen Geschichte nebst Angabe des Jahres, in welches dieselben fallen, von der Regierung des Kekrops an bis auf das Jahr 264 n. Chr. enthaltende Marmortafel, im Anfang des 17. Jahrh. auf der Insel Paros gefunden, in Smyrna 1627 für Lord Arundel gekauft und i. J. 1667 der Universität Oxford geschenkt, wo sie sich noch jetzt befindet. Vgl. Boeckh, *Corp. inscr. Gr. II. No. 2374 p. 293 ff.*

S. 348,37. *„nach einigen nackend."* Doch heißt auch *γυμνός* in diesem Falle wohl nicht „nackend", sondern nur, wie sehr häufig, „ohne Obergewand", im bloßen Chiton, ohne Himation.

S. 349,6–8 ff. *„Der kühne — gebohren."* Wörtlich ebenso aufgenommen in das Leben des Sophokles, a. a. O. 306 (296). Wie ich aus Boxberger's Ausgabe (S. 162) entnehme, ist die Stelle aus Bayle's Wörterbuch (übers. v. Gottsched, II, 425) entlehnt.

# Anhang.

## I.

## Christ. Garve's Anzeige von Lessing's Laokoon.

(Vgl. die Einleitung S. 136.)

Vorbemerkung. Zu Grunde gelegt ist die Orthographie des ersten Abdruckes im IX. Bande der Allgem. deutsch. Bibliothek (1769) S. 328 bis 358 (von mir mit A bezeichnet). Derselbe ist reich an Druckfehlern, welche der zweite Abdruck in der „Sammlung einiger Abhandlungen etc. von Christ. Garve", Neue Auflage, Leipzig 1802, II, 102—146 (von mir mit B bezeichnet), welche nach Garve's Tode Manso besorgte, bis auf einige verbessert hat; doch ist in diesem neuen Abdrucke die ursprüngliche Orthographie, die freilich in A wegen der Druckfehler häufig nicht mehr zu beurtheilen ist, durchweg modernisirt. Ich habe in meinem Abdruck möglichst die originale Form, incl. der vielfachen orthographischen Abweichungen bei Schreibung eines und desselben Wortes, die ja für die damalige Zeit charakteristisch sind, herzustellen versucht. Was die Interpunktion anlangt, so scheint da auch der Druck ganz unzuverlässig zu sein; ich gebe daher, bei der Unmöglichkeit, die originale Garve'sche Interpunktion wieder herzustellen, die in B befolgte, bis auf einige, meist in den Anmerkungen bezeichnete Abweichungen.

---

Mit der Gesinnung, mit der ein Mann, der weder ein Künstler noch Kunstrichter ist, vor eine Statue tritt, nicht um neue Schönheiten zu entdecken, noch neue Grundsätze herauszuziehen,[1] sondern nur das auch vor[2] seinen Theil zu empfinden, was andere Leute von gutem Gefühl vor ihm empfunden haben; nicht um erzählen zu können, was er gesehen hat, sondern um sich mit dem Anblik[3] zu sättigen; und, wenn es möglich ist, gedankenreicher wegzugehn als er gekommen war, in der

---

[1] heraus zu ziehen B. [2] für B. [3] Anblick B.

Verfassung lese ich itzt den Laokoon. Das Buch ist so längst bekannt, gelobt, bewundert, beurtheilt, getadelt worden, daß eine Kritik, die blos bekannt machen sollte, viel zu spät käme, und die Stimme einer einzelnen Person bey einem Werk,[1] das schon das Urtheil der Nation ausgehalten hat, in keine Betrachtung mehr kommt.

Noch vor kurzem hat ein Mann von Tiefsinn und Gelehrsamkeit über dieses Werk ein neues geschrieben.[2] Man kann also nicht erwarten, daß auch für den denkenden Kopf viel Seiten übrig gelassen sind, von denen diese Gegenstände sich betrachten liessen.[3] Aber das ist noch vielleicht übrig, der Reihe der Lessingischen[4] Ideen unverwandt nachzugehen; sie so, wie[5] sie sich in seinem Kopf entwickelt haben:[6] (denn in der That ist sein Buch mehr eine Geschichte seiner Meditation, als das bloße Resultat derselben) sich auch in seinem entwickeln zu lassen; blos den Faden, wenn er, um durch angenehmere Wege zu führen, Krümmungen macht, abzukürzen und grader[7] zu leiten;[8] so durch die Uebersehung des ganzen Weges die einzeln[9] Abweichungen zu berichtigen, und wenn es möglich ist, durch den Zusammenhang des Ganzen zu widerlegen, anstatt Irrthümer aufzusuchen, wozu einzelne Stellen Anlaß geben könnten.[10]

Keine Werke sind so fähig, uns über die Art der Operationen der menschlichen Seele aufzuklären, als die, wo uns nicht die Ideen, nachdem sie hervorgebracht, und in ein gewisses vollständig scheinendes Gebäude geordnet worden, blos gezeigt werden, sondern wo wir sie selbst hervorbringen sehen. Fast jeder Mensch, der selbst denkt, muß eine Erfahrung bey sich gemacht haben, die, wie mich deucht, auch die Werke unsers Verfassers bestätigen.

Es gibt eine gewisse Veränderlichkeit der Meynungen,[11] eine Art von Widersprüchen, deren[12] nur ein solcher Kopf fähig ist. Wenn man das Vergnügen zu denken einmal genossen hat; wenn man im Stande ist, es sich zu verschaffen:[13] so ist man immer bereitwilliger, eine neue Reihe von Reflexionen anzufangen, als sich seiner alten wieder zu erinnern. Ohne daran zu denken, wo uns diese Reihe hinführen könnte, überlassen wir uns blos dem Hange und der Beugung, die unsre Ideen nahmen. Kommen wir an demselben Ziel an, wo wir ehemals auf einem andern Wege, von einer andern Seite hintrafen: Gut,[14] wir freuen uns unsre ehemaligen Meynungen als alte Freunde unvermuthet wieder zu finden, und empfangen sie mit desto brünstigerer Zuneigung. — Aber

---

[1] Werke **B**. [2] Herders kritische Wälder, erster Theil (Anm. in **B**). [3] ließen **B**. [4] Lessingschen **B**. [5] sie so wie **A**, sie, so wie **B**. [6] haben, **B**. [7] gerader **B**; ebenso auch sonst immer. [8] leiten, **B**. [9] einzelnen **B**. [10] und wenn es möglich ist, anstatt Irrthümer aufzusuchen, die zu den einzelnen Stellen Anlaß geben könnten, durch den Zusammenhang des Ganzen zu widerlegen **A**. [11] Meinungen **B**, ebenso nachher. [12] In **A** verdruckt daren. [13] verschaffen, **B**. [14] gut, **B**.

wir suchen sie nicht auf,[1] wir sind nicht zum voraus schon vorbereitet, keine andre[2] Ideen aufzunehmen, als die sich zu denselben passen,[3] wir sind nicht unzufrieden, wenn wir die Wahrheit in einer andern Gestalt wieder[4] treffen, als in der sie sich uns ehemals darbot. Um auf dem Wege des Raisonnements gleichförmig fortzugehen, ist nothwendig, sich schon das Ziel, wo man hindenkt, vorgestekt[5] zu haben;[6] es immer im Gesicht[7] zu behalten und seine ganze[8] Ideen dahin zu lenken, wo sie am Ende eintreffen sollen. Aber eben das ist der Weg, sich ewig in einen engen Kreys[9] von Begriffen einzuschliessen,[10] sich alle Mittel, Vorurtheile abzulegen, oder neue Wahrheiten zu entdecken, zu beneh-men, und Irrthümer zu verewigen, die sonst nur Einfälle gewesen wären. — So wie die Uebereinstimmung in den Meynungen mehrerer Personen beynah sobald wegfällt, als diese mehrere Personen nicht blos nachsprechen, sondern würklich[11] denken, so ist gemeiniglich diese völlige Uebereinstimmung mit sich selbst nur alsdann möglich, wann[12] man über jede Sache nur einmal denkt, und einmal gemachte oder angenommene Grundsätze ewig zu dem Maaße[13] aller seiner künftigen Einsichten und Urtheile macht.

Dieser freye ungehinderte zügellose Lauf der Meditation; diese mehr auf gerathewohl[14] als zu einem besondern Entwurf angefangene Untersuchung; diese Entwickelung der Ideen durch ihre natürliche Fortschreitung, ohne vorher bestimmten Endzwek;[15] diese Erweiterung des Plans mit jeder Stuffe[16] der Entwickelung; mit einem[17] Wort, diese vor den Augen des Lesers selbst angestellte Untersuchung, die[18] ist der Charakter beynah aller Lessingscher Werke, und auch dieses insbesondre. Wenn sich in einem reichen Kopfe aus der Menge von Vorstellungen, die in demselben schlummert, eine hervorhebt;[19] so wirft sie auf einmal einen Glanz auf eine ganze Reihe andrer,[20] die er alsdenn[21] erst gewahr wird. Von dieser Entdeckung gereizt, und durch das Vergnügen des Arbeitens selbst, mehr als durch irgend eine Belohnung der vollendeten Arbeit selbst angetrieben,[22] bringt er die Begriffe so nach einander zur Klarheit, wie eine zuerst auf die andre[23] ihr Licht fallen ließ. Sein Buch wird eine Erzehlung[24] seiner eigenen Veränderungen. — Aus diesem Gesichtspunkt[25] betrachtet, wird für den Leser, der auch die Operation kennt, die hier vorgeht, der selbst zuweilen die Versuche macht, die er hier ausgeführt sieht, für den wird das Buch wichtiger[26] seyn, als ein ausgearbeitetes ganz vollendetes Werk von längst gesammleten[27] Ideen. Nicht der Nutzen der Sachen, selbst nicht die Richtigkeit

---

[1] auf; B. [2] andern B. [3] passen; B. [4] wider A. [5] vorgesteckt B. [6] haben, B. [7] Gesichte B. [8] ganzen B. [9] Kreis B. [10] einzuschließen B. [11] wirklich B. [12] wenn B. [13] Maße B. [14] Gerathewohl B. [15] Endzweck B. [16] Stufe B. [17] Einem B. [18] diese B. [19] hervorhebt, B. [20] anderer B. [21] alsdann B. [22] Arbeit, angetrieben, B. [23] andere B. [24] Erzählung B. [25] Gesichtspunkte B. [26] richtiger A. [27] gesammelten B.

der Begriffe, sondern die Kraft der Seele, mit der sie hervorgebracht werden, wird ihn für den Schriftsteller einnehmen; er findet in ihm ein Muster seines Nachdenkens, wenn er auch keine Principia zu demselben finden sollte.

Meinen Geist, ich gestehe es, hat eben deswegen keine Lectüre so genährt, keine so sehr meinen Kopf in der Disposition zu denken zurückgelassen, keine mir selbst mit einer so großen Idee meiner Fähigkeit geschmeichelt, als die Lessingsche[1] Werke. Noch ein andrer Vorzug ist ihnen eigen, der grade dazu gehört, wenn man gerne einem denkenden Kopf[2] während der Arbeit des Nachdenkens selbst zusehen[3] soll:[4] eine Genauigkeit und Kraft des Ausdruks;[5] eine Vollständigkeit und eine gewisse Rundung aller Theile jedes Begriffs; eine immer genau bezeichnete Folge von einem Begriff zu dem andern; eine gewisse lebende anschauende Rede, die die ganze Idee mit allen ihren Schattirungen durchscheinen läßt, und der Art dieser Vorstellungen so genau anpaßt, daß man zweifelhaft ist, ob es Gedanke oder Ausdruk[6] ist, welcher zuerst den andern hervorgebracht hat. — Unsere Sprache erlaubt einem Schriftsteller, der eine gewisse Gewalt über sie hat, so einen weiten Umfang der Freyheit; sie läßt sich in so viele und so mannigfaltige[7] Wendungen beugen; sie giebt den Ideen des Schriftstellers so nach:[8] daß es in ihr mehr als in einer andern möglich ist, jeden leichten Riß, jede nur halbe entworfene Skizze[9] der Gedanken doch verständlich und einnehmend zu machen. Herr Lessing kennt, so sehr nur irgend ein andrer,[10] diese Vortheile. In jedem Gedanken durch den Ausdruk grade die Idee am lebhaftesten in die Seele zu bringen, die die vornehmste des Gedankens seyn soll; die Aufmerksamkeit allemal grade auf den Punct rege zu machen,[11] den er am meisten will gesehen wissen; fremde oft gemeine Redensarten und Wörter durch die Stelle, in der er sie sezt,[12] entweder einleuchtend zu machen oder zu veredeln; das ist ein Verdienst, das ihm unter unsern Schriftstellern vorzüglich eigen ist. Aber eben dieses Talent, so nothwendig es jedem denkenden Geist[13] ist, so ist es doch auf der andern Seite auch im Stande, ihn zuerst, und dann seine Leser, zu verblenden. Eine schwache Verbindung der Begriffe, entfernte Aehnlichkeiten können uns, wenn sie durch einen glücklichen Ausdruk in ein helleres Licht gesezt[14] worden, so sehr rühren, daß wir sie für sehr starke und innere[15] Verhältnisse halten. Die Gedanken werden einigermaßen durch die Zeichen derselben bestimmt, und das, was einfältig oder schlecht ausgedrükt,[16] uns selbst unrichtig oder zweifelhaft geschienen hätte, kommt uns unter der passendern und ein-

[1] Lessingschen B. [2] Kopfe B. [3] zu sehen A. [4] soll; A. [5] Ausdrucks; B. [6] Ausdruck B; und ebenso an den andern Stellen. [7] mannichfaltige B. [8] nach, B. [9] Spitze AB. [10] Andrer B. [11] machen; A. [12] setzt B. [13] Geiste B. [14] gesetzt B. [15] innre A. [16] ausgedrückt B.



leuchtendern Bezeichnung, die wir ihm gegeben haben, wahr und ausgemacht vor. So wird die Seele oft von ihrem eignen[1] Lichte geblendet.

Man muß uns diese allgemeine Betrachtungen bey einem[2] Werke und einem Schriftsteller erlauben, bey dem es nicht der geringste Nutzen seiner Leser ist, die menschliche Seele in einer vorzüglichen Größe und die[3] Ausübung ihrer besten Fähigkeiten kennen zu lernen.

Wir setzen uns also mit ihm zu dem Buche des Winkelmanns und lesen. Winkelmann vergleicht den Laokoon[4] des Virgils mit dem Laokoon des Künstlers. Der erstre[5] schreyt, der leztre[6] seufzt nur. Das Factum ist richtig. Aber wie erklärt es Winkelmann? Es ist, sagt er, der Ausdruk einer großen Seele,[7] eines mit dem Schmerzen[8] ringenden Geistes, es ist der natürliche Ausdruk von dem Leiden eines Helden.

Wie; (so stelle ich mir vor, hat Lessing gedacht, da er diese Stelle las) diese Mäßigung in dem Ausdruk der Leidenschaft, soll bey dem Künstler blos[9] den Zwek[10] haben, die Größe und die Weisheit der Seele zu bezeichnen? Aber das ist ja ein Zwek, der Künstlern und Dichtern gemein ist. Warum wollte denn Virgil seinen Laokoon nicht auch als einen Helden erscheinen lassen?[11] warum Sophokles nicht seinen Philoktet?[12] denn bey dem finde ich doch nicht blos unterdrückten, sondern auch lauten, unverstellten, schreyenden Schmerz. — Wenn dieser Ausdruk einer großen Seele blos den Künstlern eigen ist, so muß der Grund davon wohl mehr in dem Eignen ihrer Kunst, als in dem Gemeinschaftlichen der menschlichen Natur liegen. — Und dann, das ist nicht einmal wahrer Ausdruk einer großen Seele nach griechischen Begriffen. Ihre Helden, so wie sie uns von ihren vornehmsten Dichtern beschrieben werden, empfinden den Schmerz lebhaft und drücken ihn ohne Rückhalt aus. — „Aber ist denn das geduldige Ertragen des Leidens nicht auch Stärke der Seele?" Nicht sowohl Stärke der Seele, als Unempfindlichkeit und Abhärtung; und eben diese vernichtet den Werth der Tapferkeit mehr, als sie sie erhebt; das ist die Tapferkeit der Wilden. — Aber den Schmerz zu fühlen, und ihn für das Gute des Endzweks[13] übernehmen,[14] das ist griechischer Heldenmuth. — Also, wenn der Ausdruk des höchsten Schmerzens[15] doch noch mit der Größe der Seele bestehen kann, so muß es eine andre[16] Ursache geben, warum die Künstler ihn vermieden haben. Und welche ist diese?

Der höchste Ausdruk der Leidenschaft ist allemal eine gewaltsame Bewegung der körperlichen Theile, er verstellt oder vermindert also die

[1] eigenen B. [2] einen A. [3] Vielleicht der? [4] Laocoon B, ebenso weiterhin. [5] erstere B. [6] letztere B. [7] Seele; B. [8] Garve bedient sich auch späterhin der Form: das Schmerzen für der Schmerz; in B: dem Schmerze. [9] bloß B, ebenso weiterhin. [10] Zweck B, ebenso weiterhin. [11] lassen; A. [12] Philoctet, A. [13] Endzwecks B. [14] übernehmen; A. [15] Schmerzes B. [16] andere B.

Schönheit der Gestalt, indem er die Verhältnisse derselben zerrüttet; und der Künstler will Schönheit.

Wenn dieser Grund aber befriedigen soll, so muß also Schönheit vor Ausdruk gehen; so muß die Annehmlichkeit der Form ein höherer Endzwek der Kunst seyn, als die Vorstellung der Leidenschaft. — Grade so war es auch bey den Griechen. Das beweisen ihre Gesetze und die Uebungen ihrer Künstler. Die einen verbieten die Nachahmung häßlicher Gegenstände, und schränken auf alle Weise die Nachbildung blos einzelner[1] Gegenstände ein. Diese verminderten den Ausdruk der Leidenschaft, um die Schönheit der Form durch eine zu heftige Bewegung der Theile nicht zu stören; und sie verbargen diesen Ausdruck sogar wo er der Verfassung der Person nach nothwendig gewesen wäre. Das war der eigentliche Zwek des Timanthes, da er seinen Agamemnon verhüllte, nicht die Unfähigkeit der Kunst, den höchsten Grad des Schmerzens[2] auszudrücken.

Aber wenn auch Schönheit nicht durch den Ausdruk der heftigsten Leidenschaft gestört[3] würde:[4] so hätte doch der Künstler noch Ursache, ihn zu vermeiden. Der Künstler macht für das Auge nur einen einzigen Augenblick. Die Imagination allein kann diesen Augenblick vervielfältigen, indem sie sich die vorhergehenden und die nachfolgenden hinzudenket.[5] Aber wenn das geschehen soll, so muß es nachfolgende Augenblicke geben; so muß das, was der Künstler von der ganzen Action zeigt, nicht das seyn, was in der Succeßion[6] der darunter begriffnen[7] Veränderungen das äusserste[8] ist. — Ferner das Werk des Künstlers ist unveränderlich und fortdaurend;[9] also muß er auch die Gegenstände, die ganz augenblicklich sind, vermeiden; und der höchste Schmerz ist es.

Dieses Gesez[10] bestätigt sich, indem es zugleich den Poeten rechtfertiget, der demselben entgegen handelt. Durch die höchste Leidenschaft wird die Schönheit verunstaltet. Aber Schönheit des Körpers ist nicht das, wodurch die Dichtkunst gefallen will; es ist Schönheit der Seele durch Handlungen ausgedrükt:[11] hier also ist der Ausdruk ein höher[12] Gesez als die Schönheit. — Leidenschaft ist nur augenblicklich. — Aber die Poesie braucht nicht blos einen Augenblick zu schildern, sondern ganze Succeßionen; bey ihr dauert also das Bild nicht länger, als bis der Dichter ein neues darauf folgen läßt, und das kann mit eben der Geschwindigkeit geschehen, mit der die Natur diese Zustände selbst auf einander folgen läßt.

Aber wie im[13] Dramatischen, wo für Auge und Einbildungskraft

---

[1] Soll jedenfalls „blos ähnlicher" heißen. [2] Schmerzes B. [3] gestöhrt A. [4] würde, B. [5] hinzudenkt B. [6] Succession B, so auch später. [7] begriffenen B. [8] Aeußerste B. [9] fortdauernd B. [10] Gesetz B, so auch später. [11] ausgedrükt, A, ausgedrückt: B. [12] höheres B. [13] in A.

zugleich gemahlt[1] wird? und doch hat Sophokles sich des Vorrechts der übrigen Dichter in diesem Stücke bedient.

Ganz gewiß liegt der Grund in dem Unterschiede des sich bewegenden Gemähldes auf der Scene, und des stillstehenden auf der Leinwand: — — —

Philoktets[2] Schmerz ist nicht eine Krankheit, sondern eine Wunde. Darüber hat die Imagination schon mehr Gewalt, es sich lebhaft vorzustellen.

Es ist nicht blos Schmerz, sondern Verlassung, Hülflosigkeit, Einsamkeit, lauter Leiden der Seele, die aber alsdenn[3] nur recht empfindlich werden, wenn das körperliche Leiden, die Bedürfnisse des Trostes und des Beystandes vergrössert.[4] — Es ist wahr;[5] der Dichter erreicht seine Absicht in dem körperlichen Schmerzen[6] am wenigsten, wenn es blos seine Absicht ist, in uns ähnliche Empfindungen hervorzubringen. Aber sein Zwek ist der gar nicht. Er will Hochachtung und Liebe für seinen Helden einflössen,[7] und was kann das mehr, als alle Zeichen des äussersten[8] Schmerzens, und doch keine einzige Bewegung, keine Begierde, keine Handlung sehen, diesen Schmerz durch unanständige Mittel wegzuschaffen?[9] wie kann man anders die Größe der Kraft zeigen, als wenn man zuerst die Größe des Widerstandes zeigt, den man durch diese Kraft überwinden läßt?[10]

Endlich, der Künstler erregt seine Bewegungen in dem Gemüthe der Zuschauer nur immer unmittelbar; die Situation des Helden selbst ist das einzige,[11] was sie hervorbringt, sie sind also nur einfach wie diese. Der Dichter kann auch eine Art von abgeleiteten Bewegungen erregen; er kann die ersten Zuschauer von den Handlungen und Begebenheiten seiner Helden selbst wählen; diese durch ihre besondre Verfassung auf so mannigfaltige[12] Art durch die Leiden des erstern rühren lassen; in ihrer Seele das allgemeine sympathetische Gefühl des Schmerzens[13] auf so vielfache Art modificiren,[14] daß bey dem lezten[15] Zuschauer, für den endlich das ganze Werk bestimmt ist, durch die Vermischung ganz andre Empfindungen entstehen, als die durch die bloße Zeichen des Leidens erregt werden können.

Ist also ein Grund, warum der Künstler seinen Laokoon nicht schreyen ließ, kein Grund, warum nicht der Dichter ihn auch hätte seufzen können lassen: so wird, wenn das eine ja die Copie des andern seyn soll, das am ersten die Nachahmung seyn, wo die Aenderungen des Originals am begreiflichsten und nothwendigsten sind. Virgil hätte ohne Noth geändert, wenn er die Künstler[16] nachgeahmt hätte. Das

[1] gemalt B; ebenso unten Gemäldes B. [2] Philoctets A. [3] alsdann B. [4] vergrößert B. [5] wahr, B. [6] Schmerze B. [7] einflößen; B. [8] äußersten B. [9] wegzuschaffen; A. [10] läßt. A. [11] Einzige B. [12] mannichfaltige B. [13] Schmerzes B, [14] modificiren; A. [15] leztem A, letzten B. [16] den Künstler B.

Schöne für den Anblik[1] ist auch schön für die Imagination. Aber der Künstler änderte aus Ueberlegung und aus Bedürfniß der Kunst. Beym Virgil windet sich die Schlange zweymal um Brust und Hals; auf der Statue windet sie sich um die Schenkel. Das leztere[2] wäre für den Dichter ein eben so schönes Bild gewesen; aber für den Künstler war das erste schlecht, weil Brust und Hals offen, unverstekt seyn mußten, wenn nicht ein großer Theil des Ausdruks verlohren[3] gehen sollte.

Wenn also der Dichter und der Mahler[4] in der Bearbeitung einerley Gegenstandes oft von einander abweichen müssen:[5] so ist es abgeschmakt,[6] vorauszusetzen, daß sie sich nothwendig nachgeahmt haben müssen, und sie nach dieser Voraussetzung zu erklären. — Aber es herrscht doch zwischen den Gegenständen der Dichter und Mahler eine so handgreifliche Aehnlichkeit. Und woher diese, als weil die Mahler ihre Süjets aus den Werken der Dichter nehmen? — Ihre Süjets allerdings, aber nicht das Muster ihrer Bearbeitung. Wenn sie Begebenheiten mahlen wollten:[7] so mußten die Begebenheiten irgendwo aufbehalten worden seyn; und von den ältesten, den Götter- und Heldengeschichten waren nur die Dichter die Bewahrer. Also zusammentreffen mußten sie nothwendig, so oft sie beyde einerley Stoff vor sich hatten; aber in der Art der Behandlung, in dem Gebrauch dieser Materialien mußten sie eben so verschieden seyn, als sie in der Wahl derselben gleichförmig waren.

Dichter und Mahler haben beyde Götter und Göttinnen vorzustellen. Aber bey den leztern ist das erste Augenmerk, sie überhaupt kenntlich zu machen; bey den ersten nur ihre gegenwärtige Handlung zu zeigen. Bey den letzten ist es nothwendig, den allgemeinen Character,[8] wodurch der Gott zu dem Gott wird, allenthalben auch in ihren besondersten Handlungen und Begebenheiten beyzubehalten; bey den ersten wird der Character schon durch das bloße Wort und die Idee, die dies[9] rege macht, erhalten. Der Dichter hat volle Freyheit, das Wesen, das einmal in unsrer Imagination bestimmt ist, in noch so abwechselnde Veränderungen zu setzen. Sobald[10] wir einmal wissen, wer die Person ist, so daurt[11] ihre Identität der Person in unsrer Idee fort, der gegenwärtige Zustand mag von einem alten schon vorher uns bekannten Zustande noch so sehr unterschieden seyn. Aber eine Unbekannte muß man uns nicht in einer andern Situation, unter andern Umständen zeigen, als in der wir sie schon zum voraus erwarten, oder wir verkennen sie gänzlich. Venus kann beym Dichter zürnen, denn wir verlieren doch die schöne gefällige liebkosende Venus nicht aus den Augen, die nur für eine Zeit lang diese ihre fremde Gestalt angenommen hat. Bey dem Künstler wäre sie nicht Venus mehr.

---

[1] Anbliek B. [2] letztere B, ebenso später. [3] verloren B. [4] Maler B, ebenso auch später. [5] müssen, B. [6] abgeschmackt, B. [7] wollten, B. [8] Charakter B, ebenso später. [9] dieß B. [10] So bald A. [11] dauert B.



Also wo es vornehmlich[1] darauf ankam, gewisse Personen und Wesen kenntlich zu machen, da mußte oft der Künstler von seinem höchsten Gesetz[2] Ausnahmen machen, und das Charakteristische[3] dem Schönen vorziehen. Die Religion machte eine solche Nothwendigkeit. — Also es ist kein Einwurf gegen dieses Gesetz, wenn bey Werken, die für Tempel gemacht waren, dasselbe nicht beobachtet ist. Um zu beständigen sichern Begriffen von den alten Kunstwerken zu gelangen, wird man den Umfang dieses Worts[4] einschränken müssen. Nur wo der Künstler nichts als seine Kunst zum Zweck[5] und zur Regel hatte; wo ihn keine äussern[6] Ursachen einschränkten: nur die werden Beyspiele und Erfahrungen für den Kenner werden können, seine Regel daraus zu abstrahiren.

Was aber der Künstler durch beygelegte Sinnbilder erst kenntlich machen muß, das sagt der Dichter blos durch das Wort, und hat also diese allegorischen Kennzeichen nicht nöthig. — Es ist also Fehler, wenn er das was der Künstler aus Armuth und Noth als eine Schönheit nachahmt, wenn er seine Götter oder allegorische[7] Wesen wie Statüen mit ihrem ganzen Rüstzeuge aufstellt, anstatt sie wie belebte Wesen handeln zu lassen.

Caylus ist so sehr besorgt, dem Künstler und Mahler neue Sujets[8] zu geben. Aber zuerst verlangt der Künstler nicht diesen Reichthum, und zum andern ist er ihm unbrauchbar. Er verlangt ihn nicht, weil überhaupt bey ihm die Erfindung das kleinste Verdienst ist, und noch mehr, weil er gerne alte bekannte Gegenstände mahlt,[9] um gleich bey dem ersten Anblick[10] verstanden zu werden. — Er ist ihm unbrauchbar,[11] weil ihm Nachahmung der schönsten Gemählde des Dichters oft durch das Wesen seiner Kunst unmöglich gemacht, auch öftrer[12] durch die Absicht derselben verboten wird.

Unmöglich 'gemacht wird ihm, zum Beyspiel, der Unterschied zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, zwischen dem Göttlichen und Menschlichen. Der Dichter nimmt diesen Unterschied an, ohne ihn genau zu bestimmen. Er läßt es der Imagination frey, ihn sich nach der Verschiedenheit der Würkungen[13] so groß zu denken, als es ihr gefällt. Aber der Mahler muß diesen Unterschied fixiren, ihn auf ein gewisses Maaß bringen, und eben dadurch das, was in dem dichterischen Bilde groß war, entweder erniedrigen, oder ungeheuer machen.

Das Unsichtbare ist bey dem Dichter eine bloße Idee, bey dem Künstler wird es eine Art von Mummerey. Die Wolke, die bey dem ersten[14] diese Unsichtbarkeit blos andeutet, ohne die Art und Weise derselben zu bestimmen, wird bey dem andern eine wirkliche[15] Hülle,

---

[1] vornemlich A. [2] So auch A, und unten. [3] So auch A. [4] Wortes B. [5] So auch A. [6] äußern B. [7] allegorischen B. [8] Süjets B. [9] macht A malt B. [10] Anblicke B. [11] unbrauchbar; A. [12] öfter B. [13] Wirkungen B. [14] Ersten B. [15] So auch A.

die dem grade widerspricht, was sie andeuten soll. Sind es noch dazu Götter, die unsichtbar gegenwärtig sind, so wird eine Wolke, die sie verbirgt, doppelt unschiklich,[1] weil sie grade da zu seyn scheint, um das Daseyn eines Wesens merklich zu machen, das sonst seiner Natur nach unsichtbar seyn würde.

Unmöglich gemacht wird ihm die Nachahmung, aller der sich bewegenden fortgehenden Gemählde, die nicht eine einzige Situation, sondern die eine ganze Folge derselben schildern, und die das Eigenthum des Dichters sind. Mahlen heißt[2] bey dem Dichter eine so lebhafte Vorstellung in der Imagination erregen, daß man die Sache zu sehen glaubt. Zu diesem Bilde, das die Imagination sich machen soll, kann der Dichter nur immer einige, aber die Hauptzüge geben; er kann den Gegenstand nur durch gewisse Eigenschaften und Bestimmungen characterisiren.[3] Wenn er nun grade die zu wählen weis,[4] die die Imagination am meisten in den Stand setzen, die übrigen hinzu zu setzen, und so zu sagen, das ganze Individuum vollständig zu machen; wenn er sie in dem Licht zu zeigen weis, daß er die Einbildungskraft würklich[5] ins Spiel bringt und rege macht, diese übrige[6] Bestimmungen hervor zu bringen: so hat er gethan, was er sich vorsetzte, er hat Illusion erregt, und diese Illusionen sind seine Gemählde. Alle diese Bestimmungen, durch die er der Einbildungskraft so zu sagen nur den Weg weist, wo sie hinsehen soll, ihr gleichsam nur die Data giebt, und woraus sie ihr Geschöpf zusammen zu setzen hat,[7] können aber so wohl[8] auf einander folgende Veränderungen, als zugleich seyende Bestimmungen seyn; und die erste sind eigentlich sein Eigenthum. Wo also der Dichter am meisten mahlt, d. h. die Sache durch die meisten Handlungen und Veränderungen der Einbildungskraft bezeichnet, da wird der Mahler am wenigsten Stoff für sich finden. Und eine einzige Situation, die der Dichter nur mit einem[9] Worte anzeigt, bey der er gar keine Arbeit und kein Verdienst hat, als daß er sie nennt, kann die reichste mahlerische Composition geben.

Dieser Unterschied dichterischer und mahlerischer Schilderungen hat noch einen höhern Ursprung. Die Zeichen der Mahlerey sind coexistent. Also nur das Coexistirende,[10] nur Körper kann sie eigentlich nachahmen; und Handlungen nur, insofern[11] die gegenwärtige Stellung eines Körpers eine vorhergegangene Bewegung desselben, und diese Bewegung eine Handlung andeutet, durch die sie ist hervorgebracht worden. — Die Zeichen der Dichtkunst sind successiv. Also ist ihr Gegenstand eigentlich das Successive. Veränderungen, und insofern diese gewürkt[12] werden, Handlungen. Körper, nur insofern die Hand-

---

[1] unschicklich B. [2] heist A. [3] charakterisiren B. [4] weiß B; ebenso unten. [5] wirklich B. [6] übrigen B. [7] hat; A. [8] sowohl B. [9] Einem B. [10] coexistirende A. [11] in so fern B, so auch später. [12] gewirkt B.

lungen Subjekte[1] haben müssen, und diese Subjekte durch die Handlungen bestimmt werden. — So schildert Homer die körperlichen Gegenstände durch die Veränderungen, die mit ihnen vorgegangen sind, durch die Art ihrer Entstehung.

Aber der Dichter kann doch Körper beschreiben, und Homer thut es würklich.[2]

Beschreiben? Allerdings; denn wie wäre es sonst möglich, irgend eine Kenntniß der Körper zu haben, wenn man nicht ihre Eigenschaft mit Worten auszudrücken wüßte? Aber durch diese Beschreibung täuschen, der Imagination ein vollständiges Bild des Ganzen verschaffen; eben die Art des Eindrucks[3] machen, als wenn man die Sache oder ihr Gemählde sähe: das kann er nicht, und das sollte doch eigentlich sein Zweck[4] seyn. Wo Täuschung erregt werden soll, muß der Eindruck der Empfindung ähnlich seyn. Empfindung unterscheidet sich von allen übrigen Arten der Vorstellung durch die schnelle augenblikliche[5] Uebersehung des Ganzen; durch die Theilheit und Untheilbarkeit der Idee, in der die Eindrücke jedes Theils enthalten und vermischt sind, ohne sich zu unterscheiden. Bey der Beschreibung der Körper mit Worten ist weder diese Geschwindigkeit, noch diese Vollständigkeit möglich. Die Vorstellungen der Theile folgen einzeln auf einander; und dann ist unter allen nur immer die Vorstellung des leztern die klare; die übrigen sind verloschen oder schwach, und das Ganze wird niemals vollendet.

Hier sind wir also bey den Gränzen der Poesie und Mahlerey; zwey auf einander folgende Zustände einer Sache zu gleicher Zeit zu zeigen; zwey Zeitpunkte in einem Gemählde zu vereinigen, ist ein Eingriff in die Rechte der Poesie. Theile eines Gegenstandes, die zugleich gesehen werden müssen, Stückweise nacheinander zuzuzehlen,[6] ist ein Eingriff in die Rechte der Mahlerey.

„Aber Homer schildert doch Körper."

Zuerst giebt es an diesen Gränzen ein gewisses gemeinschaftliches Gebieth;[7] und zwar für die Poesie noch ein weiteres.

Der Mahler darf zuweilen durch die Stellung seiner Körper den Zustand, in dem sie den Augenblik[8] vorher gewesen sind, mit dem gegenwärtigen zugleich anzeigen. — Der Dichter kann zuweilen Körper, wenn er sie kurz charakterisiren kann, beschreiben.

Zum andern, wenn Homer alle seine Beschreibungen in Geschichte verwandelt, wenn er erzählt,[9] anstatt zu beschreiben, so ist eben dieses Beyspiel ein Beweis, daß er blosse[10] Beschreibungen für unfähig gehalten hat, zu gefallen. So ist es mit dem Schild Achills. Erstlich anstatt es uns selbst zu beschreiben, erzählt er uns die Handlungen, durch die

---

[1] Subjecte B. [2] wirklich B. [3] So auch A, und später dgl. [4] So auch A. [5] augenblickliche B. [6] zuzuzählen B. [7] Gebiet B. [8] Augenblick A, ebenso unten. [9] So auch A und unten. [10] bloße B; dgl. unten.

es zusammengesetzt worden ist. Zum andern, jedes Gemählde auf dem Schilde selbst verwandelt er in eine Geschichte; er erzählt nicht blos, was der Künstler aufs Schild gemacht hat, sondern die ganze Handlung, aus der jener einen einzigen Augenblick geschildert hatte. So haben wir zugleich den Vortheil, daß viele Gemählde des Achillischen Schildes sich in ein einziges zusammen ziehen, und daß wir nicht mehr so ängstlich nach Raum zu so vielen Bildern suchen dürfen. Das Gegenwärtige und Zukünftige, was der Künstler nur mußte[1] errathen lassen, das beschrieb Homer. Aber deswegen durfte es nicht ein neues Gemählde auf dem Schilde seyn.

Unter allen körperlichen Gegenständen ist körperliche Schönheit das, was am meisten des augenbliklichen unmittelbaren Anschauens bedarf, was am nothwendigsten mit einem einzigen Blik[2] gefasset werden muß, wenn es Illusion erregen soll; also ist es grade das, was der Dichter am wenigsten schildern muß. — Der Dichter kann nichts als (so wie Ariost bey seiner Alcina) abstracte Begriffe von gewissen Theilen der Schönheit geben, die für die Imagination viel zu vage, viel zu unbestimmt und zu unvollständig sind, um die ganze Gestalt daraus herzustellen. — Aber erstlich die Schönheit ist nicht blos eine[3] Verhältniß der körperlichen Welt. Sie ist in der moralischen eine Kraft, die würkt.[4] Diese Würkung zeige der Dichter, und aus der Größe der Wirkung lasse er uns auf die Größe der Kraft schliessen.[5] — Zweytens, die Schönheit ist nicht blos in der Lage der Theile, sondern auch in ihrer Bewegung. Diese Schönheit ist Reitz,[6] und der ist der Gegenstand des Dichters.

Aber grade hier, wo die Schwäche der Poesie ist, da ist die Stärke der Kunst; und sie würde sich ihres größten Vortheils begeben, wenn sie die Schönheit durch irgend etwas anders, als durch sie selbst, schildern wollte.

Also kennt Caylus diese Vortheile nicht, wenn er dem Mahler, da wo er selbst Schöpfer der Schönheit seyn könnte, es auflegt, nur was der Dichter aus Noth ist, ein Erzähler ihrer Thaten zu seyn. — Die Homerische Scene[7] ist also kein schickliches[8] Sujet für den Mahler. Erstlich, warum soll die Kunst nur das[9] in seinen Würkungen[10] zeigen, was sie aus seinen eignen Bestandtheilen zusammensetzen[11] kann? Und zum andern: diese Würkung bleibt nicht mehr ein Gemählde, was sie beym Dichter war. Das was wir sehen, sind nichts als verliebte Geberden einiger Greise; und dieses ist unangenehm, eckelhaft.[12] An die

---

[1] muste A. [2] Blicke B. [3] So A; eines B; doch gebraucht Garve auch weiter unten Verhältniß als Femin. [4] wirkt B; ebenso Wirkung. [5] schließen B. [6] Reiz B. [7] In B steht hier noch: wo Helena verschleyert in einer Versammlung alter Männer erscheint, in deren Zahl sich auch Priamus befindet. [8] schreckliches A. [9] das nur B. [10] Wie oben. [11] zusammen setzen B. [12] ekelhaft B.

Schönheit, die sie in diese unnatürliche Verfassung bringt, und die im Stande wäre, das Unangenehme dieses Anbliks zu mildern oder vergessen zu machen, müssen wir uns blos erinnern; — diese[1] Erinnerung ist nur unbestimmt und schwach. Also macht grade das den stärksten Eindruk,[2] was bey der Geschichte das Unwichtigste,[3] beynah das Hinderlichste zu der Absicht ist, (denn selbst der Dichter würde nicht wünschen, daß wir an die Geberden der Greise zuerst dächten, die doch das erste und einzige[4] seyn mußten, was der Maler ausdrücken könnte) und das, was die Hauptsache ist, wodurch sich die ganze Sache erklärt und interessant machet,[5] das ist unsichtbar.

Ganz anders nuzten die alten Artisten die Schilderungen Homers. — — Sie suchten zuerst nach Geschichten und Situationen, wo körperliche Schönheit eine Triebfeder oder ein wichtiger Theil der Begebenheiten gewesen war. — Hier schilderten sie die Schönheit selbst. Sie brauchten alsdann die Erzählungen Homers, nicht sie nachzuahmen; das wäre oft unmöglich und öftrer[6] noch unschiklich[7] gewesen;[8] sondern ihre Imagination mit der Schönheit oder der Größe des Gegenstandes zu erfüllen; die Kraft ihrer eignen Seele zur Hervorbringung der körperlichen Bilder rege zu machen; die Gestalten der Helden oder Götter sich aus dem, was sie sagen oder thun, anschauend zu machen.

Wenn alle körperliche Gegenstände beym Dichter dunkler und schwächer werden,[9] und es einen körperlichen Gegenstand giebt, dessen Eindruk geschwächt und verdunkelt werden muß, wenn er in der Vermischung mit andern angenehm werden soll: so wird dieser grade am meisten für den Dichter und am wenigsten für den Mahler seyn. Ein solcher Gegenstand ist die Häßlichkeit. Bey dem Dichter kann das Ungestaltete[10] der Form bald Mitleid erregen, wenn es Ursache des Leidens und der Einschränkung für eine sonst vollkommne[11] und schöne Seele wird; bald die Person lächerlich machen, wenn es mit dem Ungereimten und Wiedersinnischen[12] im Character[13] und Handlungen verbunden ist, und noch dazu mit der Schönheit und Vollkommenheit contrastirt, die die Person in ihrer Idee sich selbst zuschreibt; bald Schrecken, wenn die Häßlichkeit nur gleichsam die Verkündigerin und der Vorbote von Unglück und Laster ist.

Bey dem Mahler hingegen ist der Eindruk, den das Sichtbare macht, immer so stark, daß er sich mit den Vorstellungen, die das Geistige und Unsichtbare erreget,[14] wenn diese ungleichartig mit jenem sind, nicht vermischt. Bey ihm also bringt Häßlichkeit nur immer eine einfache Würkung[15] hervor, und diese Würkung ist ein Gefühl, das mit dem Eckel[16] verwandt ist. Der Eckel würkt durch die Vorstellung

---

[1] Diese A. [2] Eindruck B. [3] unwichtigste A. [4] Erste und Einzige B. [5] macht B. [6] öfter B. [7] unschicklich B. [8] gewesen, A. [9] werden; A. [10] ungestaltete A. [11] vollkommene B. [12] Widersinnigen B, [13] Charakter B. [14] erregt B. [15] Wie oben u. später. [16] Ekel B, und so nachher.

selbst, nicht durch die Ueberredung von der Würklichkeit des Gegenstandes. So mißfällt das Häßliche, der Gegenstand mag würklich oder nachgeahmt seyn. Also was sonst Dinge, die in der Würklichkeit unangenehm sind, in der Nachahmung angenehm machen kann; die Ueberlegung, die uns den Betrug zeigt; und die Wißbegierde, die uns denselben als ein Mittel zur Kenntniß der Gegenstände vorstellt; beydes ist bey dem Mahler unkräftig, die nachgeahmte Häßlichkeit zu verschönern.

Hier schließt sich eigentlich bey Herrn Lessing die Reihe an einander[1] hängender Betrachtungen, und das was folgt sind mehr zerstreute Anmerkungen über Winkelmanns Geschichte der Kunst. Hier sind kurz seine Gründe, warum Laokoon aus einem spätern Zeitalter seyn möchte, als in das er gesezt[2] wird.

Erstlich ist wenigstens der Grund für das Alterthum der Statue[3] gewiß falsch, daß Athenodorus Polyklets Schüler gewesen wäre; zweytens: der bloße Werth der Statue kann ihr Alter nicht unterscheiden; die[4] Werke aus Augusts Zeitalter wurden den alten gleichgeschäzt;[5] drittens: Plinius redet in der ganzen Stelle, wo er des Laokoons gedenkt, von Künstlern, die die Tempel und Palläste[6] der Kayser[7] geziert, das heißt, ihre Werke für dieselben bestimmt hatten; also lebten sie zu ihrer Zeit. Viertens: unter den drey Werken aus dem ersten goldenen Zeitalter der Künste, von denen Plinius sagt, daß sie allein mit dem Wort, das eine vollendete Arbeit ausdrükt,[8] wären bezeichnet gewesen, ist Laokoon wahrscheinlich nicht. Und doch steht auf ihm dieses Wort.[9]

Nun also die Summe aus dieser Reyhe[10] von Betrachtungen gezogen; so sind, deucht mich, die Haupt-Ideen, die im ganzen Werke herrschen, diese zwey.

Erstens. Schönheit ist der bildenden Künste höchstes Gesez,[11] und wenn die Gestalten auch zugleich Zeichen von gewissen Bewegungen der Seele sind, so müssen dieselben entweder so gewählt oder so gemildert werden, daß die Veränderung in die sie die äußre[12] Form setzen, ihre Verhältnisse nicht zerrütte.

Zweytens. Die Veränderungen eines Gegenstandes sind das eigentliche Süjet des Dichters; seine Bestandtheile das Süjet des Mahlers. Das, was mit der Sache vorgeht, ihre auf einander folgende[13] Zustände und die Handlungen, wodurch sie in dieselbe versezt[14] wird, ist das Gebiet des ersten;[15] das, was die Sache ist, ihre neben einander existirenden Theile, und die Lage und Verhältnisse, die sie gegen einander haben, ist das Gebiet des andern.[16] — Daraus entstehen dann als Folgen:

---

[1] aneinander B. [2] gesetzt B. [3] Statüe B, ebenso nachher. [4] bestimmen. Die B. [5] gleichgeschätzt; B. [6] Paläste B. [7] Kaiser B. [8] ausdrückt B. [9] Ist bekanntlich falsch; die Laokoongruppe ist ohne Inschrift. [10] Reihe B. [11] Gesetz B, ebenso später. [12] äusre A, äußere B. [13] folgenden B. [14] versetzt B. [15] Ersten B. [16] Andern B.

daß körperliche Schönheit nur für den Künstler gehört, daß das Emblematische in den Gemählden, bey dem Dichter zu Fabel und Mythologie werden muß; und daß das lebende, sich verändernde Bild des Dichters von dem Mahler anders nicht als nur in seinen einzelnen Theilen, nur in den Anzeigen, die er von gewissen Situationen giebt, zu nutzen ist, u. s. w.

Noch eine dritte Idee könnte man dazu rechnen; die aber mehr angedeutet, als ausgeführt ist. — Man hat nicht gnugsame[1] Gründe, den besten Werken der Kunst, die wir aus dem Alterthum haben, ein so hohes Alter zu geben; und Winkelmanns Geschichte der Kunst, die zum Theil auf diese Voraussetzung gebaut ist, braucht wenigstens mehr Befestigung, wenn sie auch völlig richtig wäre.

Das ist der Weg den unser Verfasser geht; der Observation, und des freyen, durch kein System eingeschränkten Raisonnements. Auf diesem Wege sind immer die neuen Wahrheiten erfunden worden; aber auch niemals sind sie auf demselben mit allen den Einschränkungen und Bestimmungen erfunden worden, die sie erst vollkommen wahr machen, und die nur die Folgen von der Mannigfaltigkeit der Methoden seyn können, mit welchen mehrere Köpfe hintendrein eben die Wahrheit denken. Ausserdem,[2] daß uns jede neue Idee mit dem Bewußtsein[3] der Fähigkeit schmeichelt, durch die wir sie hervorbrachten, und wir schon eben deswegen geneigt sind, ihr eine größre Allgemeinheit zu geben, weil uns das Vergnügen über sie nur blos auf ihre brauchbare Seite und die Möglichkeit ihrer Anwendungen aufmerksam macht; ausserdem, sage ich, bekommt noch jeder Saz,[4] den wir durch Schlüsse herausbringen, seinen Umfang oder seine Gränzen durch die Ideen selbst, die uns darauf leiteten. So lange also, als wir nur noch eine einzige von den Ketten, durch die jeder Begriff mit dem ganzen System der übrigen Wahrheiten zusammenhängt, übersehen, nur seine Verbindung mit einer einzigen Reihe von Begriffen durch gedacht[5] haben: so lange kennen wir seine Gränzen auch nur von dieser Seite. Ein neuer Zusammenhang bringt auch eine neue Einschränkung hervor, und eben indem andre[6] die Sätze[7] durch neue Beweise bestätigen, gelangen wir dazu, sie genau zu bestimmen. Also verringert es in meinen Augen den Werth[8] dieser Grundsätze nicht im geringsten, daß sie vielleicht ein wenig zu allgemein sind.

Zuerst also: Ist das Gesez der Schönheit das höchste Gesez für alle Künstler?[9]

Um zu sehen, wo in den Künsten Schönheit das nothwendige, und wo es das einzige Mittel sey, Wohlgefallen zu erregen:[10] müssen wir

---

[1] genugsame B. [2] Außerdem B; ebenso unten. [3] Bewustsein A. [4] Satz B. [5] durchgedacht B. [6] Andere B. [7] So auch A. [8] der Werth A. [9] Künstler. A. [10] erregen, B.

erst wissen,[1] welche Sachen sind es in der wirklichen Welt, wo wir Schönheit verlangen?[2] und welche können uns auch ohne sie einnehmen?[3] Zuerst, in den Geschäften des Lebens, in den Augenblicken, wo wir nicht mit dem Genusse gewisser Vergnügungen, sondern mit der Erreichung gewisser Endzwecke umgehn,[4] ist es blos die Brauchbarkeit der Personen, die uns vorkommen, zu diesen Zwecken; blos diejenigen ihrer Eigenschaften oder Handlungen, durch die unsere Absichten befördert oder gehindert werden, welche das Gefallen oder Misfallen[5] an denselben bestimmen. Schönheit und Häßlichkeit der Seele oder des Körpers kommt in gar keine Betrachtung. Hier werden also die Handlungen gleichsam von den Personen abstrahirt;[6] und das, was sie selbst sind, ist uns völlig gleichgültig, wenn nur das für uns vortheilhaft ist, was sie thun. So bald[7] es aber auf den wirklichen[8] Genuß der Glükseligkeit,[9] nicht blos auf Erlangung der Mittel dazu ankömmt, so fangen nun an die Eigenschaften, nicht blos die Handlungen des Menschen, der uns zu diesem[10] Genuß verhilft, in Betrachtung zu kommen. Das Vergnügen entsteht nicht aus einer einzigen Würkung des andern, wie der Nutzen, sondern aus einer ganzen Reihe von Würkungen, die alle aus einer gemeinschaftlichen Quelle fliessen,[11] und die wir also, um zum voraus davon versichert zu seyn, in dieser gemeinschaftlichen Quelle aufsuchen. Welche Eigenschaften es nun vornehmlich[12] seyn sollen, auf welche wir Acht[13] haben, das wird darauf ankommen, in welcher Verbindung wir mit der Person stehn;[14] ob der Einfluß, den sie auf uns hat, augenbliklich[15] oder fortdaurend[16] ist;[17] ob wir von ihr nur einen einmaligen, oder ob wir viele aufeinander[18] folgende und also abwechselnde Eindrücke zu erwarten haben. Wo es eine ganze Folge von Begebenheiten und Veränderungen giebt, die eine Person in uns veranlassen kann; wo unser Zustand würklich durch ihren Einfluß bestimmt wird: da werden wir diejenigen Eigenschaften vorziehen, die zugleich die Principien von Handlungen seyn können, durch die unser Zustand wirklich verbessert wird; und die Gestalt wird nicht an und für sich, sondern nur als Zeichen, nur insofern[19] die Fähigkeiten oder die Gesinnungen, die wir verlangen, ausdrükt,[20] in Betrachtung kommen. Je kürzer aber der Genuß ist, den wir von einer Person haben, in je weniger würkliches Verhältniß sie mit uns kommt; je mehr wir blos ergetzt,[21] nicht eingenommen seyn wollen:[22] desto mehr heben sich die Eigenschaften hervor, die keiner langen Untersuchung, keiner wiederholten Erfahrung, sondern nur eines augenbliklichen Anschauens be-

---

[1] wissen: B. [2] verlangen; A. [3] einnehmen. A. [4] umgehen B. [5] Mißfallen B. [6] abstrahirt: B. [7] Sobald B. [8] So auch A. [9] Glückseligkeit B. [10] diesen A. [11] fließen B. [12] vornemlich A. [13] acht A. [14] stehen B. [15] augenblicklich B, so auch unten. [16] fortdauernd B. [17] ist, A. [18] auf einander B. [19] in so fern B. [20] ausdrückt B. [21] ergötzt B. [22] wollen, B.

dürfen. So ist uns in dem Gesellschafter für einen Abend der Witz lieber, als der Verstand; aber in einem Gefährten unsers Lebens der Verstand unendlich lieber, als der Witz. Kommt aber endlich eine Person gar in keine solche Verbindung, in der irgend eine Handlung von ihr uns berühren könnte; ist gar keine Art des Einflusses ihrer Seele auf die unsrige vorhanden:[1] so ist die Gestalt das einzige, wovon wir einen Genuß haben können; und nichts als die Schönheit kann uns einen Augenblick bey ihr aufhalten. So ist die Person, die ich bey mir vorübergehn[2] sehe. Nur ihre Bildung kann sie mir auf einen Augenblik erheblich machen. Also überhaupt: Je genauer ein Mensch mit unserm[3] würklichen Interesse verbunden ist, je mehr er zu unserm Besten oder Vergnügen handeln kann; je mehr[4] der Genuß, den wir von ihm haben, aus seiner eignen freywilligen Thätigkeit entsteht: um desto weniger[5] sehen wir auf die bloße Form. Je stillstehender und unthätiger hingegen er für uns ist; je weniger er uns durch seine Handlungen die Quelle von Vergnügen werden kann; je augenblicklicher endlich der Genuß ist:[6] desto nothwendiger ist die Schönheit der Gestalt. —

Das nun also auf die schönen Künste angewendet, so sehen wir: Erstlich,[7] je mehr ihre Nachahmungen dem würklichen Leben nahe kommen; je mehr sie menschliche Handlungen, Reden, Begebenheiten vorstellen können; je mehr sie in uns das Vergnügen oder den Verdruß erneuren,[8] den eine menschliche Seele in der andern erwecken kann: Zum andern, je fortdaurender,[9] mannichfaltiger,[10] abwechselnder der Zustand des Gegenstandes ist, durch den sie uns das Vergnügen gewähren:[11] desto entbehrlicher ist die Schönheit der Gestalt. Je weniger hingegen Leben und Handlung da ist; und je augenbliklicher[12] der Zustand ist, in dem sie uns gefallen sollen, desto nothwendiger ist sie. Also erstlich die Bildhauerey, die nur einzelne Figuren oder nur kleine Gruppen ohne Bestimmung des Orts, ohne die begleitenden Umstände zeigt, bleibt in Absicht des ersten Stüks[13] am weitesten zurük.[14] Menschliche Handlungen, Begebenheiten, Geschichte kann sie am wenigsten auf eine wahrscheinliche Art vorstellen; der Anblik[15] einer Statue[16] ist nicht fähig, uns in die würkliche Welt zu versetzen, und uns durch eingebildete Handlungen und Veränderungen der Subjecte, die wir vor uns sehen, zu täuschen. Der Zeitpunct[17] selbst, in dem sie uns die Figur zeigt, ist wie bey der Mahlerey nur ein Augenblik. — Also bey ihr muß Schönheit das höchste Gesez ohne Ausnahme seyn,[18] weil eine einzelne unbekannte Person, die wir zum erstenmal und nur

---

[1] vorhanden, B. [2] vorübergehen B. [3] unsern A. [4] jemehr A. [5] desto weniger B. [6] ist, B. [7] erstlich B. [8] erneuern B. [9] fortdauernder B. [10] So auch A. [11] gewähren, B. [12] wie oben und später. [13] Stücks B. [14] zurück B. [15] wie oben und nachher. [16] Statüe. B, ebenso nachher. [17] Zeitpunkt B. [18] seyn; A.

in einer einzigen Stellung sehen, uns selbst im Leben durch nichts anders als durch ihre Schönheit intereßiren[1] könnte. Es sey immerhin, daß der Bildhauer Helden und Situationen aus Geschichten oder Dichtern hernehme, die wir kennen. Alsdann[2] ist das Vergnügen, das uns die Handlung selbst macht, immer mehr Erinnerung, als Anschauen; und ohne das Angenehme des Anbliks kann es keine Gewalt über uns haben. Eine Statue redet wenig unmittelbar zu unserer Imagination oder zu unserem Herzen, sie muß also zu unsern Augen reden.

Die Mahlerey hat mit der ersten das Augenblikliche der Verfassung, in der sie jedes Object zeigt, gemein; — aber[3] sie hat eine weit größere Kraft, durch ihre Vorstellungen zu täuschen; bey ihr ist die Scene bestimmt, die Personen mehr mit einander und mit allen ihren übrigen Umständen, die sie individuisiren können, verbunden; alles der Würklichkeit näher, alles lebendiger, thätiger, mehr fähig die Einbildungskraft in Umstände, die sie selbst ehemals gesehen und erfahren hat, zurük[4] zu führen, und in ihr die Bewegungen zu erneuren,[5] die diese Scenen in ihr erregten. Hier tritt also die Gestalt und die Form schon in eine mehrere Dunkelheit zurük, und die Seele braucht sie nur, um durch sie auf das Innre[6] der Bewegungen des Herzens und der Handlungen der Seele, die diese Gestalt belebt, durchzuschauen. Allerdings ist das Auge der erste und schnellste Richter über Personen, wie über Gemählde. Bleiben diese Personen ohne weitere Verhältniß mit uns, so ist es auch der einzige. Aber so bald[7] die Person zu reden oder zu handeln anfängt, so bald wird unsre Aufmerksamkeit getheilt, und sie wird endlich ganz von der Gestalt abgezogen, wenn irgend eine hervorstechende Eigenschaft uns an sich zieht. Dieses Verschwinden der Gestalt, dieses unmittelbare Anschauen der Seele des andern,[8] wenn ich so sagen darf, kann in gewissem Grade durch Gemählde gewürkt werden; aber nicht durch alle Gattungen von Mahlerey auf einerley Art. Der Mahler kann, so wie der Bildhauer, nur eine einzige Figur aufstellen; und uns mit Fleiß ganz bey der Gestalt festhalten wollen. — Dann ist Schönheit das einzige und das höchste Gesez. — Und in der That ist er alsdann am meisten Mahler. Aber so bald er Geschichte und Begebenheiten mahlt, Begebenheiten, die uns schon an und für sich für die handelnden Personen einnahmen, auch ehe wir die Gestalt derselben kannten; wenn er alsdann nur die Ideen, die wir von ihren Geistesfähigkeiten, oder ihren sittlichen Eigenschaften hatten, durch einen solchen Körper ausdrükt, der fähig ist die Züge anzunehmen, die wir bey diesen Eigenschaften voraussetzen; wenn er uns die unvollkommne schwache Idee, die wir von der Gestalt eines Menschen haben

---

[1] interessiren B. [2] kennen: alsdann B. [3] Aber A. [4] zurück B, ebenso nachher. [5] Wie oben. [6] Innere B. [7] Sobald B, ebenso nachher. [8] Andern B.

so bald wir irgend eine von seinen merkwürdigen Handlungen wissen, zur völligen Bestimmung und Individualität bringen kann:[1] so werden uns die Gestalten schön seyn, auch wenn keine das Ideal einer körperlichen Schönheit wäre.

Die Dichtkunst endlich, die die Abbildung nicht einer einzigen Scene des menschlichen Lebens, sondern des würklichen Laufs desselben ist; die vollständig vor uns die ganze Reyhe von Begebenheiten, Veränderungen, Handlungen vorüber gehen[2] läßt, aus welchen[3] alle[4] Liebe und Haß, alle Neigungen und Widerwille[5] gegen andre[6] in der würklichen Welt entspringen; die hat unmittelbar mit unserm Herzen zu thun, und bedarf also keiner andern Hülfsmittel, uns für oder gegen jemanden einzunehmen als seiner Handlungen und Begebenheiten[7] selbst.

Die Personen des Dichters werden in unserm Auge immer das seyn, was sie thun. Ihre Schönheit und ihre Größe wird in unsrer Imagination ganz und gar durch die Umstände, unter denen sie erscheinen, die Begebenheiten, in die sie eingeflochten sind, durch die, welche sie selbst würken oder veranlassen, bestimmt. Jede Art zu handeln, zu denken und sich auszudrücken, wenn sie nur Wahrheit und Aehnlichkeit genug[8] hat, giebt schon der Person in unsern Augen eine gewisse Gestalt; und je richtiger die Schilderung der Reden und Handlungen ist, desto bestimmter wird uns auch Miene und Geberde der Person, welche redet.[9]

Gränzt also die Mahlerey an die beyden Enden der bildenden Künste, an die, welche nur Gestalten[10] und Körper, und die, welche nur Seelen und ihre Bewegungen schildert, so kann sie auch oft die Gesetze beyder mit einander vermischen, und bald durch das Täuschende[11] ihrer Vorstellungen, bald durch ihre Schönheit entzücken. Man könnte überhaupt den Grundsaz[12] (vielleicht auch einen zu allgemeinen, wie fast alle die sind, die das Raisonnement hervorbringt) daraus ziehen: Bey den Künsten, die das Vergnügen durch die Illusion würken, *ist der Ausdruk*; bey denen, die es durch den hervorgebrachten Gegenstand selbst unmittelbar ohne Beziehung auf das was er vorstellt, würken, *ist die Schönheit das höchste Gesetz*. Je mehr also eine Kunst im Stande ist, Illusion zu würken; je mehr ihre Werke nur blos beziehungsweise auf die Sachen, nach denen sie gebildet sind, gefallen, desto mehr Ausnahmen wird es von dem Gesez der Schönheit zum Vortheil des Ausdruks geben können. Je weniger uns aber eine Kunst täuschen kann,[13] und je mehr ihr Werk an und vor sich, auch ohne Vergleichung, auch ohne das Verhältniß mit der vorgestellten Sache gefällt, desto allgemeiner und nothwendiger ist es. Eine schöne Gestalt von

---

[1] kann, B. [2] vorübergehen B. [3] welchem A. [4] aller A. [5] und aller Widerwille B. [6] Andre B. [7] und die ihm zustoßenden Begebenheiten B. [8] genung A. [9] redt A. [10] Gestallten A. [11] täuschende A. [12] Grundsatz B. [13] kann; A.

Marmor, ist an und für sich eine schöne Gestalt, und wenn sie gar nichts nachahmte. Die menschliche Bildung ist nur deswegen das Muster, weil unter allen Gestalten keine der Schönheit fähiger ist. — Aber in einem Gemählde werden uns schon die Figuren als Figuren unwichtiger; wir verlangen die Menschen zu kennen, die sie vorstellen: Beym Dichter ist alles blos bezeichnetes;[1] gar kein von dem nachgeahmten[2] Object abgesondertes Vergnügen an der Nachahmung.

Ist aber die Mahlerey in gewissen Gattungen nur eine Bezeichnung der Gegenstände, die wir schon sonst kennen, und an die wir lebhaft anschauend erinnert seyn wollen: so werden sich eben dadurch die Schranken, in die sie durch das zweyte Gesetz eingeschlossen wird, ein wenig erweitern. Einmal, die Mahlerey, als Vorstellung von Begebenheiten und Handlungen, kann uns nicht anstatt einer Geschichte dienen, woraus wir diese Begebenheiten und Handlungen erst kennen lernen. Sie setzt also immer schon voraus, daß der Zuschauer Person und Geschichte kennt; sie arbeitet nothwendig auf einen Grund, den zuvor Dichter und Geschichtschreiber gelegt haben müssen. Also zweytens, wenn sie nicht blos wie der Bildhauer mit dem Auge, sondern wie der Dichter auch mit der Imagination zu thun hat, Scenen in ihr hervor zu bringen, die das Auge nicht sieht; wenn sie schon annehmen darf, daß die Imagination die Bilder fertig habe, aus denen diese Scenen zusammengesezt[3] werden sollen; und sie also nur gleichsam das erste Licht zu einem Vorrath von Vorstellungen und Empfindungen bringen darf, die sich einander schon selbst alsdenn[4] aufklären werden: so kann sie allerdings auch Gegenstände nachmachen, die ohne diese Vorbereitung unverständlich und unbedeutend seyn würden; so kann sie also auch Begebenheiten vorstellen, wo sie nicht eigentlich durch sich selbst, sondern nur durch die Eindrücke einer verschwisterten Kunst, die sie wieder erneuert, gefällt; mit einem Worte, es können Werke von ihr, für das bloße Anschauen ohne Würkung, vielleicht für das Auge nur im geringen Grade angenehm und doch für das verständige Anschauen dessen, der die Sache schon kennt, ergötzend seyn.

Auf der andern Seite wird die Poesie, die blos über die Imagination Einfluß hat, und alle ihre Würkung durch die Kraft des Lesers selbst hervorbringt, die sie nur in Activität setzt; — sie[5] wird, sage ich, der Imagination auch körperliche Gegenstände durch eben das Mittel, obgleich nicht auf eine so täuschende Art, vorstellen können. Sie wird nemlich[6] durch die Vorstellungen gewisser einzelner Theile und Beschaffenheiten des Subjects, die grade so gewählt, so vorgestellt werden müssen, daß sie das Ganze auf gewisse Zeit determiniren, die Seele auf das Object in der Natur oder ihre mahlerische Abbildung aufmerksam machen. Anstatt aber den Körper aus den einzelnen Zügen, die der

[1] Bezeichnetes B. [2] nach geahmten A. [3] zusammen gesetzt B. [4] alsdann B. [5] Sie A. [6] nämlich B.



Dichter nach und nach giebt, zusammen zu setzen,[1] sollen diese Züge blos der Imagination die Mühe erleichtern, in sich das Bild selbst nach dem Original, das sie ohnedem schon kennt, hervor zu bringen. Wir sehen also mit dieser Ausnahme von der Regel zugleich die Grenzen[2] dieser Ausnahmen. Erstlich, je mehr eine gewisse Art von Gedichten Illusion zum Zwek[3] hat, desto weniger findet Beschreibung körperlicher Schönheit darinn Plaz;[4] wo es aber blos auf angenehme Eindrücke der Begriffe selbst, nicht auf die Ueberredung von ihrer Würklichkeit ankommt,[5] da können und dürfen sie vorgestellt werden. — Zum andern, die körperlichen Gegenstände, die uns der Dichter schildert, müssen uns vorläufig schon eben so bekannt seyn, wie die geistigen, die der Mahler vorstellt. — Da die Imagination des Lesers selbst den Gegenstand erschaffen soll; da sie nicht ihn ganz, sondern nur einige und immer die wenigsten Theile vom Dichter erhält:[6] so ist das durchaus unmöglich, wenn nicht schon ein solches Bild in ihr vorhanden ist, das durch die Beschreibung nur wieder erwekt[7] werden darf. Anders also sind die Beschreibungen des Frühlings und seiner Veränderungen überhaupt, anders die Beschreibungen gewisser Pflanzen und Blumen. — Die ersten können uns wenigstens an ähnliche Aussichten erinnern, und durch sie die Empfindungen würken, die der Dichter bey den seinigen gehabt hat; und das ist dem Dichter genug: die andern lassen uns leer; es sind Portraite, die man uns zeigt, deren ganzes Verdienst Aehnlichkeit ist, und wir kennen nicht die Originale.

Wenn es die Ehre und der eigentliche Endzwek[8] eines philosophischen Werks ist, (ein solches ist Laokoon und von der Seite ist sein Werth am größten) die trägere Vernunft seiner Leser aufzuwecken und ihre Kraft zu denken in eine Bewegung zu bringen, die auch noch alsdann eine Zeitlang fortdauret,[9] wenn der unmittelbare Stoß aufgehört hat: so denke ich, ich habe den Verfasser auf so eine Art gelobt, wie er von allen seinen Lesern gelobt zu seyn wünscht.

---

[1] setzen; A. [2] Gränzen B. [3] Zweck B. [4] Platz B. [5] ankommt; A. [6] erhält, A. [7] erweckt B. [8] Endzweck B. [9] fortdauert B.

## II.

## Ueber antike Repliken der Laokoon-Gruppe und anderweitige Darstellungen der Laokoon-Sage.

(Vgl. den Aufsatz von E. Hübner: „Laokoon" in der Zeitschrift „Nord und Süd", Bd. VIII, 1879, S. 346—364. Eine Zusammenstellung sämmtlicher Repliken ist von demselben Verf. für den 51. Bd. der Annali dell' Instituto in Aussicht gestellt).

---

Die vaticanische Gruppe des Laokoon ist bekanntlich das einzige vollständig erhaltne, statuarische Exemplar dieser Vorstellung. Indessen haben sich Fragmente erhalten, welche zu Wiederholungen der Gruppe, theilweise in noch größern Dimensionen, als die vaticanische, gehört haben müssen. Dies sind folgende: 1) Fragmente über Lebensgröße von den Beinen des Vaters und von den Schlangen erwähnt der berüchtigte Fälscher Pirro Ligori (um 1530—1586) in seinen mehrere Foliobände füllenden (jetzt in Turin befindlichen) Kollektaneen über römische Alterthümer; vgl. Winckelmann Werke VI, 23. Heyne, Antiquar. Aufsätze II, 37. Bei der Unzuverlässigkeit Ligori's ist dieser Notiz kein großes Gewicht beizulegen. 2) Bruchstücke von Armen und Beinen der Gruppe sah der Alterthumsforscher Flaminio Vacca (um 1538—1600); vgl. Montfaucon, Diar. ital. 9 p. 136. Winckelmann VI, 20. 3) Ein kolossaler Torso, der verstümmelte Kopf des Vaters mit einem Stück der Brust, früher im Palazzo Farnese in Rom, befindet sich jetzt im Hof des Museo nazionale in Neapel; vgl. Winckelmann a. a. O; abgebildet Arch. Ztg. f. 1863 Taf. 178 No. 3. 4) Ein Kopf des Laokoon, früher im Besitz des Kardinals Maffei, ist vermuthlich identisch mit einem jetzt im Museum zu Bologna befindlichen. 5) Ein zweites Exemplar des Kopfes, im Besitz der Herzöge von Litta in Mailand (vgl. Winckelmann a. a. O.) befindet sich in der Villa des



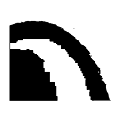
Herzogs zu Lainata bei Mailand. 6) Ein dritter Kopf (vielfach für modern erklärt) ist im Besitz des Herzogs von Ahremberg in Brüssel; abgeb. Mon. d. Inst. II Tav. 41b; vgl. Ann. d. Inst. 1837 p. 153 ff. 7) Ein viertes Exemplar, aus der Sammlung Campana's stammend, ist nach Petersburg in das Museum der Eremitage gekommen; abgeb. in Photographie Mus. Campana tav. 43, vgl. Arch. Ztg. a. a. O. No. 2. 8) Ein Kopf des Laokoon, im Palazzo Spada in Rom, soll von Bernini herrühren. 9) Ein Kopf des älteren Sohnes, früher im Besitz des röm. Bildhauers Tenerani, ist jetzt im Musée Fol in Genf und publicirt von Fivel in der Gazette archéol. f. 1876 pl. 25 p. 100.

Was den künstlerischen Werth dieser Repliken anlangt, so bemerkt Hübner, daß die Arbeit in allen, vielleicht mit Ausnahme des Fol'schen Kopfes, geringer ist, als die der vaticanischen Gruppe. — Von kleinen Wiederholungen der großen Gruppe kennt Hübner, abgesehen von einem jetzt verschollenen, ganz kleinen Marmortorso des Laokoon, welcher im 16. Jahrh. im Hause des Mario Macaroni bei Macel' de' Corvi war (nach Ulisse Aldroandi, 1522—1607), fünf verschiedene ganze Gruppen in Erz und etwa sieben einzelne Stücke von solchen, meist von bestrittener Aechtheit und von der vaticanischen Gruppe oft sehr beträchtlich abweichend.

Was nun die anderweitigen Darstellungen der Laokoon-Sage anlangt, so sind folgende bekannt. 1) Ein i. J. 1862 von dem Maler Wittmer in Rom erworbenes Marmorrelief, jetzt im Besitz von Herrn J. Ernst-Wittmer in Luzern; Abgüsse davon sind in mehreren Sammlungen, publicirt ist es von E. Gerhard in der Arch. Ztg. f. 1863 Taf. 178, besprochen ebd. S. 89 ff. Vgl. die Abbildung auf unserer Tafel II Fig. 1. Die Form des Reliefs ist oval; die Breite beträgt etwa 40 Centimeter. Der dargestellte Moment ist ein etwas späterer, als der in der vaticanischen Gruppe vorgestellte. Laokoon, nackt, da sein weiter Mantel nur als Unterlage auf dem Altar zum Vorschein kommt, das Haupt mit Lorbeerkranz und Priesterbinde geschmückt, sitzt (ganz en face gesehn) in einer dem Laokoon der Gruppe ähnlichen Stellung auf dem Altare. Der Kopf ist nach rechts (vom Beschauer) und etwas hintenüber gebeugt; der halb erhobene rechte Arm preßt die eine Schlange vom Körper ab, während der gesenkte linke die zweite, deren Kopf aber von Laokoon fort züngelt, gepackt hält. Die Beine sind entsprechend gestellt, wie bei der Gruppe: das rechte angezogen, das linke gestreckt. Der ältere Sohn rechts, nicht von den Schlangen umwunden, steht hinter dem Altar, im Begriff nach rechts zu entfliehen, während der schmerzvoll gesenkte Kopf zurück zum Vater blickt; mit seinen nach rechts gewandten Armen kämpft er mit einer ihn bedrohenden Schlange. Der jüngere Sohn links ist, schon todt, wie es scheint, vom Altar heruntergestürzt; er liegt, beide Arme über den Kopf breitend, mit dem Kopfe auf der Erde, während die Beine in die Höhe gestreckt sind und eine vierte Schlange ihm in den

Leib beißt. Friederichs fand (Berl. ant. Bildwerke I, 434), daß er in seiner Lage dem einen der hingesunkenen Niobesöhne oder dem aus dem Sonnenwagen herabstürzenden Phaeton, wie man ihn auf Sarkophagen findet, gleiche, doch bemerkt Hübner, daß das Motiv davon verschieden und eigenartig sei. Die Aechtheit dieses Reliefs ist vielfach angezweifelt worden; allein Hübner legt mit Recht dar, daß die Veränderungen, welche dasselbe gegenüber der vaticanischen Gruppe zeigt, so groß sind, daß man sie einem Nachahmer des 16. Jahrh. oder aus noch späterer Zeit nicht zutrauen könne, während die Reproduction der Kunstwerke im Alterthum mit den Originalen viel willkürlicher und freier schaltete. Dazu kommt, daß dies Relief nicht allein steht. Es existirt nämlich 2) ein ähnliches Relief in Madrid. Bereits Winckelmann erwähnt dasselbe, Werke VI, 211; wahrscheinlich kam es durch den Ritter d'Azara oder durch Rafael Mengs nach San Ildefonso und von da mit den übrigen Sculpturen dieser Sammlung in das Museum in Madrid, wo es Hübner i. J. 1861 wieder auffand; vgl. dessen Antike Bildw. in Madrid 142. Publicirt ist es noch nicht; eine Abbildung werden die Mon. d. Inst. für 1879 bringen. Das Relief ist rundlich und etwa 50 Centimeter breit. Hübner beschreibt es folgendermaßen: „Das Wittmer'sche Relief zeigt die Gruppe ganz von vorn gesehen; das spanische etwa um einen Viertel-Radius um seine Achse nach rechts gedreht, so daß Laokoon unten ganz, oben zu drei Vierteln im Profil erscheint; den Kopf hat er noch mehr hintenüber gebogen. Im Uebrigen erkennt man in ihm auch noch deutlich das Vorbild der vaticanischen Gruppe. Der Sohn rechts ist dem des Wittmer'schen Reliefs ähnlich; er entflieht entsetzt nach rechtshin, in schreitender Bewegung, so daß sein linkes Bein zwischen denen des Vaters sichtbar wird. Der Sohn links liegt ebenfalls, wie in dem Wittmer'schen Relief, mit dem Kopf am Boden, nur wiederum in etwas anderer Richtung; die Schlange zerfleischt ihm in ganz ähnlicher Weise den Leib. Aber auch hier wieder hat sich der Künstler in der Zahl der Schlangen eine Abwechslung erlaubt; es sind ihrer dies Mal drei, je eine für jede der drei Personen. Endlich zeigt dies Relief noch eine ganz fremde Zuthat, welche aber sicherlich einem modernen Künstler niemals in den Sinn gekommen sein würde. Ein kleiner, geflügelter Amor, kindlich in den Formen, aber zu groß im Verhältniß zu den übrigen Figuren, mit lockigem Haar, den Köcher umgehängt (den Bogen sieht man nicht), wie eben aus der Höhe herabgeschwebt, steht links neben dem Laokoon und über dem todten Sohne. Voll Mitleid legt er sein rechtes, dickes Händchen dem wehmuthsvoll nach ihm aufblickenden Laokoon auf die Schulter; mit der linken hält er sich das thränenschwere Auge zu".

Die Existenz dieses Reliefs, in dem der Amor ein auf Entstehung in alexandrinischer Zeit hindeutendes Motiv ist (Hübner sieht in demselben wohl mit Recht nur eine Symbolisirung des tiefen Mitleids, das die Schreckensscene in dem Beschauer erweckt), verbürgt uns zugleich



die Echtheit des andern. Da sie beide, trotz der bemerkten Abweichungen, sicherlich auf ein gemeinschaftliches Original zurückgehen, so muß es demnach eine von der vaticanischen Gruppe abweichende Vorstellung gegeben haben, die aber doch im Hauptmotiv des Vaters so sehr mit dieser übereinstimmte, daß man nicht umhin wird können, jenes Original mit der Gruppe in inneren Zusammenhang zu setzen. Hübner vermuthet, daß das Original (vielleicht selbst ein Relief) eine zweite, von der vaticanischen unabhängige Composition gewesen sei, welche die Handlung gegenüber der Gruppe um ein beträchtliches weiter vorgeschritten zeigte, den einen Sohn todt, den andern im Begriff, sich zu vergeblicher Flucht zu wenden; damit vertrage sich sehr wohl, daß die beiden in Rom gefundenen Reliefs in der Hauptfigur eine deutliche Anlehnung an die vaticanische Gruppe zeigen. Darnach wäre also das Motiv des Ganzen einer andern Composition, das des Vaters aber der vaticanischen Gruppe entlehnt. Ich gestehe, daß ich bisher die römischen Reliefs immer nur für freie Umgestaltungen der vaticanischen Gruppe gehalten habe; ihnen allein gegenüber würde ich auch heute noch bei dieser Ansicht verharren. Allein Hübner wird zu seiner Annahme einer zweiten, berühmten Darstellung des Laokoonmythus noch durch andere Gründe geführt, und zwar durch die Betrachtung der übrigen diesen Mythus behandelnden Denkmäler.

Nicht zu rechnen sind da zunächst 3 und 4: die Darstellungen zweier Contorniaten (d. i. mit Rändern versehener Medaillons aus später römischer Zeit, die vermuthlich als Marken oder dgl. gedient haben). Abgebildet sind dieselben in den Numism. cimel. Vindob., Wien 1755 P. II p. 10. Morelli, Thesaur. T. III Tab. 54, 15. Verh. d. Stuttg. Philol. Vers. S. 167 und auf unserer Tafel II, Fig. 3 u. 4. Auf der einen ist vom Vater wesentlich nur der Oberkörper mit dahinter flatterndem Gewande sichtbar; er wendet den Kopf nach rechts, die linke Hand ist erhoben, die rechte, gleichfalls erhobene, hält eine Schlange gefaßt, während eine zweite sich quer über den Leib zum linken Arm empor windet. Vor den Beinen des Vaters sieht man die (sehr klein dargestellten) Söhne, jeden von einer Schlange umwunden, bemüht, mit den Händen dieselben wegzudrücken. Aehnlich ist die zweite Münze, nur daß hier der Altar sichtbar ist, auch die Umschlingung des Vaters und der Söhne durch dieselben Schlangen eine engere ist. Die Aechtheit dieser Contorniaten ist sehr fraglich; mir scheint Welcker im Recht zu sein, wenn er (Alte Denkmäler I, 333) in ihnen moderne Fälschungen sieht, welche wohl der Zeit, da die Laokoongruppe erst kurz vorher aufgefunden und sehr berühmt war, ihre Entstehung verdanken. Auf jeden Fall gehen sie auf diese zurück; verschiedene Züge (man vergleiche z. B. die rechte Hand des linken Sohnes auf der ersten Münze, oder das ausgestreckte linke Bein des Vaters auf der zweiten) sprechen zu unwiderleglich dafür. Im Uebrigen, selbst ihre Aechtheit vorausgesetzt, erkennt auch Hübner an, daß sich keine der in ihnen

vorkommenden Abweichungen von der vaticanischen Gruppe mit Sicherheit auf ein älteres Original zurückführen läßt.

Wichtiger ist No. 5), ein im Frühjahr 1875 in **Pompeji gefundenes Wandgemälde**, 1,32 Meter hoch, 0,72 M. im erhaltenen Theile (es fehlt ein Stück links) breit; publicirt wurde es von **Mau**, Ann. d. Inst. f. 1875 tav. d'agg. O p. 273 ff. (cf. p. 326) und von **Fivel** in der Gazette archéologique f. 1878 Pl. 2 pag. 2. Die Mau'sche Abbildung ist wiederholt auf unserer Taf. III Fig. 5. Das Bild, dessen Kunstwerth ein sehr geringer, ist im Hintergrund rechts durch eine weiße Mauer abgeschlossen, welche gegen die Mitte im Winkel nach hinten sich wendet und mit einer in Löchern befestigten Guirlande geschmückt ist. Dahinter sieht man Bäume. Links im Vordergrunde befindet sich ein Altar, von dem man aber nur noch die (3—4) Stufen erkennt; rechts ein anderer, mehr oblonger, kranzgeschmückter, auf dem eine, durch ein bogenartiges Dach beschirmte Flamme brennt. Zwischen beiden Altären flieht erschreckt der große, weiße Opferstier mit mächtigem Satze nach rechts hin. Auf den Stufen des Altars links erblickt man Laokoon, mit blondem Bart- und Haupthaar, in letzterem einen Kranz; er ist gekleidet in eine rothe, gegürtete Aermeltunica mit violettem Besatz, grünen Schnürstiefeln, welche die Zehen frei lassen, und einem von der linken Schulter nach der rechten geworfenen violetten Mantel. Der linke Fuß, weit ausgestreckt und mit der Spitze kaum die unterste Stufe berührend, trägt nicht die Last des auf dem rechten Beine ruhenden Körpers. Leider fehlt das rechte Bein, so daß seine Stellung nicht mehr genau zu bestimmen ist. Auch der rechte Arm ist nicht mehr erhalten; der linke hält eine Schlange gepackt, welche in großem Bogen hinter dem Kopf des Laokoon sich herum windet; Mau nimmt an, daß auch links vom Kopfe eine Schlange (dieselbe oder eine andere?) dargestellt war, welche Laokoon mit der Hand vom Körper abzuhalten bemüht war. Man möchte eher vermuthen, daß der Laokoon unseres Bildes nur von einer Schlange umwunden war, derselben, deren Leib seinen Unterleib umschlingt, während der kleingebildete Kopf nach dem Halse züngelt. Das Stück zwischen Hinterkopf und rechter Hüfte wäre dann so zu ergänzen, daß es sich um den rechten Arm windet und von diesem gepackt wird. — Laokoon blickt mit trübem Ausdruck auf den zur Rechten des Bildes im Vordergrunde mit einer Schlange ringenden älteren Sohn. Dieser, bekleidet mit einer vorn auf der Brust befestigten, violetten Chlamys, ist in das linke Knie gestürzt, das rechte Bein streckt er lang aus, mit den gespreizten Fingern der Linken tastet er nach einem Halt am Boden, während die erhobene Rechte die Schlange packt, welche ihm den rechten Arm, die Hüften und das rechte Bein umwindet und mit dem Kopf seinen Hals bedroht. Der Jüngling blickt schmerzvoll, wie es scheint, nach oben. Links im Vordergrunde liegt der jüngere Sohn als Leiche, nackt bis auf ein am Kopf sichtbar werdendes Stück einer Chlamys; er ist schlecht erhalten, dazu stark ver-



zeichnet, da die Beine im Verhältniß zum Körper zu lang sind. — Endlich sieht man noch hinter dem Altar rechts die Köpfe und Schultern von vier Männern, welche erschreckt geflohen sind.

Ich will hier nicht weitläufig darlegen, wie tief dies Gemälde in jeder Beziehung unter der Auffassung der vaticanischen Gruppe steht, wie mangelhaft die Anordnung der einzelnen Figuren ist, sowohl einer jeden für sich als in ihren Beziehungen zu einander; ich verweise hierfür auf die treffliche Analyse des Gemäldes, welche Mau gegeben hat. Allein einige andere Punkte sind es, die an diesem Bilde von Interesse sind und auf die ich hier näher eingehen muß, da sie mit der Frage nach der Entstehungszeit der vaticanischen Gruppe eng zusammenhängen. Was die Frage nach der Originalität des Bildes anlangt, so entwickelt Mau, dasselbe sei nicht für die mehr oder weniger freie Copie eines guten älteren Gemäldes zu halten, sondern für die Erfindung irgend eines handwerksmäßigen Künstlers, sei dies nun ein pompejanischer Maler gewesen oder irgend ein auswärtiger, dessen Musterbuch der pompejanische Decorationsmaler benutzte. Es fragt sich nun aber: kannte der Erfinder dieses Bildes die vaticanische Gruppe oder kannte er sie nicht? — Mau kommt dazu, diese Frage zu bejahen. Allerdings hätten wir hier die drei Personen getrennt, den einen Sohn schon todt; aber in andern Punkten sei die Uebereinstimmung unleugbar. Beim Laokoon sei hier wie dort der Kopf nach rechts gesenkt; ähnlich sei der Winkel, welchen er mit dem Oberkörper bildet, und den dieser mit der linken Hüfte bildet; identisch bei beiden die Einziehung der linken Seite. Der rechte Arm fehle, in der Gruppe wie im Bild: aber in beiden sei er erhoben gewesen, um die Schlange zu packen (das widerspricht aber der gewöhnlichen Ansicht, daß der Laokoon der Gruppe mit der Rechten nach dem Hinterkopfe griff). Der linke Arm sei verschieden, aber auch da fehle nicht die Analogie: hier wie dort fasse die Hand die Schlange nahe an ihrem Kopf, aber nicht nah genug, um sie am Beißen verhindern zu können; hier wie dort bilde der freigelassene Schlangenhals eine Bogenlinie. Der Unterschied in den Beinen komme daher, daß in der Gruppe Laokoon auf dem Altar sitzt, daher sei das linke Bein hier gestreckter als dort. Doch sei die Differenz nicht so groß und die Uebereinstimmung zeige sich klar in dem Fuße, der hier wie dort nur mit der Spitze aufstehe — hier auf der Stufe, dort auf dem Boden. Das rechte Knie sei auf die Stufe gestemmt gewesen; und wenn man einmal den Laokoon nicht auf dem Altare sitzen ließ, sondern ihn auf die Stufen geflüchtet darstellte, so sei diese unter allen möglichen Stellungen diejenige, welche sich am wenigsten von der des vaticanischen Laokoon unterscheide. Man stelle sich das rechte Bein des letzteren ein wenig mehr nach rechts gewendet vor, ein wenig mehr im Knie gebogen, und dann könnte es auf die gleiche Weise aufgestemmt sein.

Gegenüber diesen Uebereinstimmungen wird es sich aber wohl auch

verlohnen, die Abweichungen hervorzuheben. Abgesehen von den schon erwähnten: daß der Laokoon des Bildes von seinen Söhnen getrennt ist, daß er steht, anstatt zu sitzen, müssen wir auf folgende aufmerksam machen: Laokoon ist in vollständiger Bekleidung; sein Haupt ist bekränzt; er wird nur von einer, nicht von zwei Schlangen umwunden; die Schlange beißt ihn in den Hals, anstatt in die Weichen; die Umschlingung des Unterkörpers durch die Schlange ist eine eben so abweichende, wie die Windungen derselben oberhalb der linken Schulter, welche in der Gruppe ganz frei ist; der Laokoon des Bildes blickt rechts (vom Beschauer) hin nach unten, der der Gruppe links hin nach oben. Es fragt sich: sind die Aehnlichkeiten der beiden Figuren so bedeutend, daß man trotz der zahlreichen Verschiedenheiten Beziehung beider untereinander voraussetzen darf? Aber sehen wir uns erst das weitere an.

Der Sohn zur Rechten (wieder vom Beschauer aus) ist, nach Mau, im Begriff zu fallen (ich möchte ihn als schon gefallen bezeichnen), in der Gruppe ist er von der Schlange so umwunden, daß er bald fallen wird (aber doch in ganz anderer Weise fallen wird!). Bei beiden sei der Fall nicht durch einen Biß verursacht, sondern durch die Umschlingung des linken Beines (welche aber im Gemälde als bereits vergangen aufzufassen sei, vergl. Mau p. 275, was mir wenig wahrscheinlich ist). Auch die Haltung der Glieder sei die gleiche: hier wie dort das rechte Bein ausgestreckt, das linke gekrümmt; die linke Hand, welche dort sich bemüht, den gefesselten linken Fuß zu befreien, sei auch hier in der Nähe des entsprechenden Beines, die rechte Hand hier wie dort erhoben. Uebereinstimmung herrsche also, bis darauf, daß im Gemälde ein späterer Moment dargestellt sei, als in der Gruppe.

Auch hier muß ich widersprechen. Das linke Bein ist zwar in beiden Darstellungen gekrümmt, bildet aber mit dem Körper einen ganz andern Winkel im Bilde, als in der Gruppe (was freilich mit der total abweichenden Situation zusammenhängt); die Streckung des rechten Beines trägt einen ganz verschiedenen Charakter; der linke Arm dient hier nur als Stütze, dort ist er beschäftigt; umgekehrt ist der rechte hier bemüht, die Schlange zu entfernen, dort ist er unthätig; der Sohn blickt im Gemälde nach keiner bestimmten Richtung; in der Gruppe sieht er ängstlich auf den Vater; und während er hier fast noch ein Kind ist, erscheint er dort als kräftiger Ephebe.

Endlich der jüngere Sohn. Hier scheint in der That gar keine Analogie zwischen beiden Werken erfindlich. Indessen bemerkt Mau, es sei überraschend, daß eben dieser Sohn, der dort hoffnungslos verstrickt und dem Tode nahe sei, hier todt am Boden liege. Auch sei es wohl nicht zufällig, daß die Füße, wie in der Gruppe, gekrümmt sind. Auch hier sei also wieder ein späterer Augenblick, als in der Gruppe, vorgestellt. Bedeutsam sind diese Analogieen sicherlich nicht; auch beachte man, daß der Jüngling der Gruppe, wenn er (von den Um-

schlingungen der Schlangen befreit) todt niederfällt, doch sicher mit dem Kopf nach links zu liegen käme, nicht nach rechts, wie im Bilde.

Es ist klar, worauf Mau mit seiner Analyse hinaus will: er erkennt die vaticanische Gruppe als frei benutztes Vorbild des Malers. Die zwischen beiden Denkmälern vorhandenen Differenzen erklären sich ihm durch die verschiedenen Tendenzen der Plastik und der Malerei. Der Bildhauer muß bei einer Gruppe seine Figuren einander so nahe als möglich bringen, der Maler braucht das nicht, im Gegentheil, er muß einen gewissen Raum ausfüllen, und darum löst er die Gruppe auf. Da nun die drei Personen getrennt, aber nur zwei Schlangen da waren, der Maler auch nicht zwei Personen verbinden und die dritte isoliren wollte, so mußte eine entweder als schon todt oder als noch frei aufgefaßt, also ein früherer oder späterer Moment, gewählt werden. Der Künstler wählte den späteren, der weniger Erfindungsgabe erforderte. Auf diese veränderte Wahl des Momentes führt daher Mau all die Verschiedenheiten in Stellung und Bildung des Vaters wie der Söhne zurück.

Es springt in die Augen, welche Bedeutung es für uns hätte, wenn damit erwiesen wäre, daß der Maler des pompejanischen Bildes die Gruppe vor sich hatte. Das Gemälde gehört einer Dekorationsepoche an, welche, wie die grundlegenden Forschungen Mau's hinlänglich erwiesen haben, von der Zeit des Augustus bis etwa 50 n. Chr. üblich war, vgl. a. a. O. p. 273 und Bull. d. Inst. 1874 p. 141 sqq. Giorn. d. Scav. d. Pomp. III, 107 sqq. Jene Abhängigkeit vorausgesetzt, wäre demnach der Beweis geliefert, daß die vaticanische Gruppe mindestens einige Decennien vor der Zerstörung Pompeji's bekannt war, daß also ihre Entstehungszeit unmöglich unter die Regierung des Kaisers Titus fallen kann.

Aber diesen Beweis kann ich **nicht** für erbracht halten; und, so weit ich sehe, auch Hübner nicht.*) Hübner bemerkt, worauf Mau nicht eingegangen ist, daß das Bild sich ziemlich eng an die Schilderung Virgils anschließt; eben hierauf hatte schon **Engelmann** in der Recension der ersten Auflage dieses Buches, Jen. Literaturztg. 1876 No. 52, hingewiesen. „Hier wie dort", sagt Engelmann, „ist Laokoon im Priestergewande dargestellt, der eine Sohn ist schon todt, der andere im Begriff zu sterben, so daß die Schlangen erst nach der Tödtung der Kinder, wie bei Virgil, den Vater anfallen [aber doch nicht **ganz** entsprechend, da bei Virgil beide Schlangen zugleich, nach Tödtung der Kinder, den Vater angreifen; doch mußte der Maler hier vom Dichter abweichen, da er weder **beide** Söhne schon todt, noch den Vater ganz frei und unthätig zuschauend — Virgil sagt gar nicht, was Laokoon thut, während die Kinder getödtet werden: man sollte sich offenbar den ganzen Vorgang blitzschnell denken — vorstellen konnte. A. d. Vf.]. Die

*) Der die Stellung des Vaters nur „im allgemeinen verwandt", die der Söhne aber „völlig verschieden" nennt.

Windungen der einen Schlange, die sich vorläufig allein auf Laokoon gestürzt hat, sind um Leib und Hals geschlungen; es fehlen nicht die sich zur Flucht wendenden Trojaner, ja noch mehr, so daß man an ein wörtliches Befolgen der Vorschrift denken muß, es fehlt nicht der bei Virgil nur zum Vergleich herangezogene Stier, der vom Altare flüchtet (*quales mugitus, fugit cum saucius aram taurus et incertam excussit cervice securim*), und selbst die Altäre in der Mehrzahl (*sollemnes ad aras*) sind angedeutet" [falls nicht die Stufen links, wie Hübner bemerkt, etwa zu einem Tempel führen]. Indessen auch Engelmann hält es für unzweifelhaft, daß das Bild mit Benutzung der Gruppe, „wenn auch aus weiter Ferne", geschaffen worden.

Ich habe schon oben bei Besprechung der von Mau geltend gemachten Analogieen auf die sehr beträchtlichen Verschiedenheiten hingewiesen. Allein selbstverständlich würden diese Verschiedenheiten nicht genügen, Mau's Beweis zu entkräften, wenn die Analogieen so deutlich wären, daß sie sich, ohne Annahme einer Benutzung der Gruppe, nicht erklären ließen. Ist dies nun wirklich der Fall? — Ich glaube, nein. Ich gehe davon aus, daß der Schöpfer dieses Bildes (resp. des Urbildes dazu) sich bei seiner Composition an Virgil anschloß. Warum er in dem einen Punkte von ihm abwich, habe ich eben erwähnt. Er hatte also drei Gestalten zu schaffen: einen todten Sohn, einen noch mit der Schlange kämpfenden, und den Vater. Daß der todte Knabe so gut wie gar keine Analogie mit dem jüngern Sohne der Gruppe zeigt, wird man mir zugeben; ich wies schon darauf hin, daß der jüngere Sohn der Gruppe, nach eingetretenem Tode, eine völlig andere Lage haben muß, als der des Bildes. Daß auch der Maler den jüngern Sohn zuerst erliegen läßt, gleich den Bildhauern, liegt in der Natur der Sache begründet: der zarte Organismus des Kindes erlag dem Angriff schneller, als der kräftigere Körper des älteren Bruders. Gehen wir zu diesem über und sehen wir, ob der Maler nicht auch ohne die Gruppe zu dieser Darstellung des älteren Sohnes kommen konnte. Zunächst ist gewiß, daß er diesen Sohn nicht liegend malen konnte; eben so unpassend wäre einfaches am Boden sitzen gewesen. Es blieb also nur die Wahl zwischen stehender und knieender Auffassung. Da er nun den Vater schon nicht mehr aufrecht stehend, sondern bereits halb hinsinkend darstellte, so wäre es sicher ungeeignet gewesen, den um so viel jüngeren und schwächeren Sohn im Stehen mit der Schlange ringen zu lassen. Anders liegt die Sache bei den vorher besprochenen Reliefs. Hier ist von einem Ringen oder Kämpfen mit der Schlange kaum die Rede; hier sucht der Sohn zu entfliehen, blickt zugleich schmerzvoll nach dem leidenden Vater zurück — hier haben wir eben, wie ich oben annahm, eine freie Umarbeitung des Motivs der Gruppe. Der Maler des pompejanischen Bildes arbeitete nach Virgil; er mußte andeuten, daß auch die zweite Schlange bald mit ihrem Opfer fertig sein und sich dann gleichfalls auf den unglücklichen Vater stürzen werde; er mußte also die



Handlung weiter vorgeschritten zeigen, als in der Gruppe oder in den Reliefs der Fall ist, wo die den Laokoon bedrohende Gefahr viel größer ist, als die des älteren Sohnes. Darum blieb als passendste Stellung für den gewählten Moment nur das Knieen übrig. Allein auch die Art des Knieens findet ohne Hinweis auf die Gruppe ihre Erklärung. Der Knabe ist gestürzt aus Ermattung in Folge des Kampfes. Ich könnte hier auf Analogieen anderer knieender Figuren der griechischen Kunst verweisen, welche in ähnlicher Weise zu Boden gestürzt sind: auf dem einen (meist linken) Beine knieend, das andere gestreckt, sei es nun nach vorn, sei es nach hinten oder zur Seite (man vgl. z. B. die dem attalischen Weihgeschenk — obschon theilweise mit zweifelhafter Berechtigung — eingereihten Kriegerfiguren bei Overbeck, Plastik II², Fig. 95 No. 2. 4. 5). Doch will ich mich nicht erst hierauf berufen, da dem Maler eine andere Analogie für seine Figur viel näher lag. Er fand nämlich das Vorbild für den mit der Schlange kämpfenden Knaben ohne Schwierigkeit in dem bekannten, in zahlreichen Bildwerken aller Art verbreiteten Typus des schlangenwürgenden Herakles, den ja die Kunst nie, wie die Sage, als zartes Kind in den Windeln, sondern als mehrjährigen Knaben, ja nicht selten als einen schon ziemlich herangewachsenen Burschen darstellt. Wenn wir die erhaltenen Darstellungen durchmustern,*) und zunächst mehrere Darstellungen, auf denen der jugendliche Herakles stehend die Schlangen würgt und die mit Recht als verdächtig bezeichnet worden sind, ausscheiden,**) so finden wir, daß fast alle den Knaben auf dem Boden zeigen, wie es mehr noch als seinem jugendlichen Alter der Situation angemessen ist. Einige Denkmäler zeigen ihn allerdings am Boden sitzend,***) die überwiegende

---

*) Vgl. die Zusammenstellung bei Heydemann, Archaeol. Ztg. f. 1868, S. 33. Lenormant in der Gaz. archéol. I, 1875 p. 63 ff. Mylonas in den Mittheil. d. deutsch. archaeol. Inst. in Athen, III, 265 ff. Für Münzen speciell vgl. außer den von Heydemann genannten noch Waddington in der Revue numism. N. S. VIII, 1863 Taf. X u. fg. und Imhoof-Blumer in der Wiener numism. Zeitschr. Bd. IX, 1877, Taf. II.

**) So die Statue des Museo Chiaramonti bei Clarac 782, 1959, an der beide Arme mit den Schlangen modern sind. Eine Gemme bei Tölken, Verzeichn. der geschn. Steine in Berlin, IV, 56 erklärt Friederichs, Philostr. Bilder S. 14 für „entschieden modern", worin ich ihm angesichts eines mir vorliegenden Abdrucks nur beistimmen kann.

***) Vgl. die Statue in Florenz, Clarac 781, 1957; die Bronce bei Caylus, rec. des ant. IV, 64, 1; vermuthlich auch die des Museo Kircheriano, Beschr. Roms III, 3, 494, und die Deckelfigur einer Cista, vgl. Bull. d. Inst. 1839 p. 27. Ferner das Relief der athenischen Sammlung Komnos, Ann. d. Inst. 1863, tav. d'agg. Q 2, p. 457; und die von Mylonas a. a. O. Taf. 10 publicirte Spiegelkapsel aus Korinth; ferner die Münzen bei Mionnet II, 110, 105. Suppl. III, 523, 117; bei Waddington Taf. XI, 3 und bei Imhoof Taf. II, 123e und f (wo aber auch ein Knieen gemeint sein kann). Einiges ist auch hier verdächtig; so die Statue des Louvre bei Clarac 301, 1953 (Bouillon III, 15, 1), an der Arme und Beine modern sind; die

Mehrzahl aber zeigt uns den Knaben knieend, und zwar meist auf dem linken, seltner auf dem rechten Bein; das andere ist gestreckt, meist nach hinten oder nach der Seite hinaus; die eine Hand, meist wieder die linke, ist — bald mit, bald ohne Schlange — dem Boden genähert oder auf denselben gestemmt; die andere die Schlange würgend erhoben; hier und da halten auch beide Arme in gleicher Weise die Schlangen vom Körper ab.*) Obgleich dieser Typus im einzelnen mannichfaltigen Modificationen unterliegt, ist doch eine gemeinschaftliche Grundlage nicht zu verkennen: irgend ein berühmtes Kunstwerk muß das Vorbild sein — vielleicht, wie das schon Lenormant a. a. O. vermuthet hat, das bei Plin. XXXV, 63 erwähnte Gemälde des Zeuxis: *Hercules infans dracones strangulans*.**)

Diese Vorstellung eines schlangenwürgenden Knaben war also so verbreitet, daß sie dem Maler unseres Bildes, wenn er sich nach einem Motiv für den mit der Schlange ringenden Sohn des Laokoon umsah, von selbst aufdrängen mußte. Die Aehnlichkeit seiner Figur mit jenem Typus ist denn auch in der That eine so außerordentliche, daß ich sie nicht für zufällig halten kann. Der Maler änderte an dem Typus nur, was absolut unbenutzbar für ihn war: also das Alter des Knaben, den er etwas mehr jünglingsmäßig auffassen mußte, den Charakter des Gesichts, der dort heiter und spielend, hier angstvoll und schmerzlich wurde; ferner konnte er ihm nur eine Schlange lassen, daher blieb der linke Arm frei und erhielt den Gestus eines nach festem Halt am Boden tappenden; und endlich mußte der Kampf mit der Schlange als schwaches, erfolgloses Ringen, nicht wie bei Herakles als fast spielendes Bewältigen des furchtbaren Gegners dargestellt werden.

---

Pembroke'sche Statue bei Clarac 783, 1957A, an der beide Arme mit den Schlangen neu sind, vgl. Heydemann a. a. O., und die Dresdener, bei Becker, Augusteum Taf. 89; vgl. Hettner, Bildw. d. Königl. Antikensamml. z. Dresden No. 346: „Wahrscheinlich ein römischer Knabe mit einem Vögelchen in der Hand oder mit einer Gans spielend."

*) So die Statuen in Florenz, Clarac 761, 1955 (Gal. reale di Firenze IV, 2, 68); im Capitol, Clarac 782, 1960 (Mus. Capit. III, 25); in Turin, Clarac 782, 1958; die Bronce in Neapel (moderne Copie nach einer Antike), Clarac 783, 1955 (Mus. Borb. I, 8). In Reliefs: Millin, Gal. myth. 119, 431 (Mus. Pio Clem. IV, 38); Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 64; ebd. Taf. 114; Ann. d. Inst. 1868, tav. d'agg. F. In Wandgemälden: Millin, Gal. myth. 97, 430 (Mus. Borb. IX, 54 und sonst oft wiederholt); Heydemann a. a. O. Taf. 4. Auf einem Vasenbilde aus Orvieto, Conestabile, Pitt. murali Tab. XV. Auf Münzen, Mionnet, Atl. tab. 64, 2. Waddington a. a. O. Tab. X, 1—5; vgl. Tab. XI, 1 u. 2. Imhoof a. a. O. Taf. II, 123c.

**) Daß der in Rede stehende Typus zuerst auf den Münzen des kleinasiatischen Städtebundes vom Jahre 394 v. Chr. begegnet (vgl. Waddington a. a. O.), würde mit obiger Vermuthung sehr wohl stimmen. Mylonas a. a. O. glaubt, daß der Typus, wie ihn die korinthische Spiegelkapsel zeigt, älter und mehr dem Bilde des Zeuxis sich nähernd sei, als der gewöhnliche.



Wir kommen nunmehr zur Figur des Laokoon selbst. Hier kann ich es zunächst schon nicht als ausgemacht betrachten, daß die Schlange, wie Mau meint, links vom Kopf wieder zum Vorschein kam und von der rechten Hand Laokoons gepackt und vom Körper abgedrückt wurde. Der Schlangenleib verschwindet hinter dem Kopfe des Laokoon in einer Biegung, welche mehr darauf hindeutet, daß er am Rücken nach der rechten Hüfte sich hinzog, wo wir ihn wiederfinden, als daß er oberhalb der rechten Schulter sich noch einmal zeigte — obgleich natürlich die Möglichkeit davon nicht geleugnet werden kann. Auf jeden Fall aber dürfen wir mit dieser nicht erhaltenen Seite des Laokoon nicht argumentiren; da der Maler sich an Virgil anlehnte, könnte er ihm eben so gut auch eine Waffe (*auxilio subeuntem ac tela ferentem*) in die rechte Hand gegeben haben. Die Analogien in den erhaltenen Partieen sind jedoch für mich wieder zu unbedeutend, die Verschiedenheiten zu groß, als daß ich Nachahmung der Gruppe annehmen könnte. Freilich sucht Mau alle Verschiedenheiten zu erklären. „Die Bildhauer setzten Laokoon auf den Altar, ohne zu fragen, wie er in diese Stellung habe kommen können; der Maler, der sich mehr an die Realität halten mußte, aber auch, seinem Vorbilde folgend, Laokoon mit dem Altare in Verbindung bringen wollte, ließ ihn zu den Stufen des Altars fliehen. Für die Bildhauer war der nackte Körper allein zur Darstellung geeignet; der Maler wollte durch die Gewandung seinen Helden als Priester kennzeichnen: vielleicht war ihm auch die Aufgabe, den ringenden nackten Körper zu bilden, eine zu schwere. Nachdem er ihm aber die Kleidung gegeben, mußte er auch die Stelle des Schlangenbisses verändern, da die Schlange am natürlichsten einen nackten Theil angriff. Und daß Laokoon mitleidig auf seinen Sohn schaut, anstatt wie in der Gruppe gen Himmel, ging aus der Tendenz des Malers hervor, psychologische Effekte beizufügen. Auch findet dieser Blick sein Vorbild in dem des Sohnes der Gruppe." So Mau. Ich kann nicht umhin, diese Beweisführung für etwas sophistisch zu halten. In der Gruppe blickt der ältere Sohn entsetzt auf den Vater; im Gemälde fehlt dies psychologische Motiv: „weil die eine Schlange sich nur gegen ihn allein gewandt hat," meint Mau (p. 285); resp. „weil das Bild überhaupt einen spätern Moment auffaßt, als die Gruppe" (p. 282). Umgekehrt blickt der Laokoon der Gruppe nicht, gleich dem des Gemäldes, auf den Sohn: da soll also der Maler, der dort ein psychologisches, sich ihm von selbst bietendes Motiv verschmähte, ein neues selbständig erfunden haben? — Und entspricht dies Motiv auch dem angeblich vorgeschrittenen Augenblick der Handlung? — Doch sicherlich nicht; der Laokoon der Gruppe hat wohl vorher noch seinen Kindern Theilnahme geschenkt: nach dem dargestellten Augenblicke thut er es aber gewiß nicht mehr. — Auch das Motiv des gestreckten linken Beines ist nur im allgemeinen mit dem in der Gruppe verwandt; denn in dieser wird es niedergezwungen durch die pressenden Windungen der Schlange, Laokoon kann es nicht mehr

herausziehen, obschon er sich bemüht; im Bilde aber ist zwar der Unterleib umwunden, das Bein aber frei und die Stellung desselben hat daher eine andere Bedeutung — meiner Ansicht nach keine andere, als das gestreckte rechte Bein beim älteren Sohn. Denn das rechte Bein des Laokoon wird sich schwerlich anders ergänzen lassen, als daß es entweder auf der obersten Stufe kniete oder sich an den Altar anlehnte (*appoggiato sul gradino*, sagt Mau p. 281); gekrümmt war es auf jeden Fall. Meiner Ansicht nach hat der Künstler des Bildes daher nichts anderes gethan, als daß er das Motiv, das er für den ältern Sohn glücklich ausfindig gemacht, bei seiner Armuth an Erfindungsgabe in ungefährer Weise auf den Vater übertrug; d. h. er gab ihm ein gestrecktes, nur mit der Spitze den Boden berührendes, und ein gekrümmtes, die Hauptlast des Körpers tragendes Bein. Kurz — ich kann die Spuren einer Nachahmung der Gruppe nirgend entdecken und daher auch die daraus gezogenen Resultate, so willkommen sie mir wären, nicht acceptiren.

Fahren wir in der Aufzählung der Laokoon-Darstellungen fort, so ist zunächst zu nennen No. 6) ein Miniaturgemälde in der vaticanischen (dem 3.—4. Jahrh. v. Chr. angehörenden) Virgil-Handschrift; abgeb. bei Bartoli, Pict. ant. cod. Virgiliani, Rom 1782 Tab. 37. Seroux d'Agincourt, Hist. de l'art Tom. V, Tab. XXII, 1. Verh. d. Stuttg. Philol. Vers. S. 167; hier auf Taf. II Fig. 2. Hier steht Laokoon, nackt, aber mit weit hinter ihm flatternder, am Hals befestigter Chlamys, am Altar, auf den er das rechte Knie aufstützt; beide Hände hat er hoch erhoben, während die Schlangen Rumpf, Arme und Beine umwinden. Die Söhne, wie ganz kleine Kinder gebildet, hängen gewissermaßen rechts und links von ihm in der Luft. Auch für diese Miniatur nimmt Hübner Benutzung jener andern, ursprünglich verschiedenen Laokoon-Darstellung, modificirt unter dem Einfluß der vaticanischen Gruppe, an; während für mich die Miniatur nur die plumpe Anlehnung des Malers an die Gruppe allein ist, mit Hinzufügung eigner Motive. Denn auch die andern Miniaturen des Codex zeigen, daß der Maler darauf ausging, frei zu erfinden, wenn auch mit wenig Glück; und so folgte er auch hier nur in dem Gedanken der Verknüpfung des Vaters mit den Söhnen dem gegebenen Vorbild der Gruppe, während er sonst sich nicht weiter darnach richtete.

Endlich ist noch ein Denkmal zu nennen, welches aber noch unpublicirt und mir daher nur aus der von Hübner gegebenen Beschreibung bekannt ist: No. 7), eine früher im Besitz Castellani's, jetzt im britischen Museum befindliche etruskische Aschenkiste aus Thon, angeblich aus Chiusi stammend. Die Darstellung ist (nach Hübner) folgende: „Den Mittelpunkt bildet eine groteske Gruppe von zwei Knaben, der eine aufrecht nach oben gerichtet, im Begriff sich durch die Flucht zu retten, der andere todt mit dem Kopf zu Boden stürzend und die Hände zum Schutz vorstreckend. Beide werden von zwei gewaltigen Schlangen, deren Häupter sich unter dem Leib des



fliehenden Knaben kreuzen, umwunden und bedrängt; das Ganze eine durch die Schlangenwindungen bis zur Unverständlichkeit wunderliche Gruppe, welche an das Schweben der Kinder in der Illustration der vaticanischen Handschrift erinnert. Offenbar sind es die Laokoonsöhne, welche nach der allgemeinen poetischen Tradition, welcher auch Virgil gefolgt ist (nicht aber die Künstler der vaticanischen Gruppe), vor dem Vater getödtet wurden, welcher vergeblich heraneilt, sie zu schützen. Rechts steht, nur mit der flatternden Chlamys um die Schultern bekleidet, die Priesterbinde im Haar, in der Rechten das gezückte Schwert, in der Linken die Scheide desselben haltend und wiederum das rechte Knie aufstemmend, Laokoon. Denn er ist offenbar gemeint; aber er ist unbärtig dargestellt, mit den Zügen eines Etruskers der republikanischen Zeit, der also wohl, wie seine Nation überhaupt, an dem grauenvollen Gegenstand besondern Geschmack gefunden haben muß. Dieser Typus ist daher wahrscheinlich absichtlich, vielleicht auf Bestellung, von den etruskischen Arbeitern gewählt worden. Links steht ein völlig gerüsteter Krieger mit Helm, Panzer und Lanze, welche er mit beiden Händen den Schlangen entgegenstreckt, um die Knaben zu befreien. Hinter ihm steht der große runde Schild auf der Erde. Wahrscheinlich ist ein sonst nicht bekannter helfender Freund damit gemeint, welcher vielleicht der Tragödie seine Entstehung verdankt." Soweit Hübner, der noch darauf aufmerksam macht, „daß wir hier die ältesten Typen für die von der vaticanischen Gruppe ganz abweichende Situation der beiden Söhne in den beiden römischen Reliefs und in dem pompejanischen Gemälde wirklich vor uns sehen; nur daß hier die Motive der Stellungen beider Söhne eng aneinander gerückt sind, während sie jene auf die beiden Seiten neben dem Vater vertheilen." Das pompejanische Wandgemälde wird, meiner Meinung nach, hier wieder ausgenommen werden müssen: da ist die Situation der beiden Söhne denn doch eine total abweichende: der jüngere todt am Boden liegend, nicht kopfüber zu Boden stürzend; der ältere am Boden knieend, nicht aufrecht stehend in der Flucht begriffen. Auch diesem Denkmal gegenüber muß ich bei der Ansicht verharren, daß der Meister des pompejanischen Bildes resp. seines Vorbildes ohne Anlehnung an die vaticanische oder irgend eine andere ältere Darstellung sich seine Motive selbst nothdürftig zusammenstellte.

Es ist schwer, aus einer, selbst noch so genauen Beschreibung allein sich ein völlig klares Bild eines Denkmals zu machen; vermessen aber wäre es, ohne Kenntniß einer Abbildung die Richtigkeit der Deutung oder der daraus gezogenen Folgerungen anzweifeln zu wollen. Ich muß daher mein Urtheil über das etruskische Relief und seine Bedeutung für die Entwicklung der Laokoondarstellungen reserviren, bis dasselbe durch Publication zugänglich geworden sein wird. Aus dem bisher vorliegenden Material kann man wohl schließen, daß Hübner mit Recht annimmt, das etruskische Relief gehe auf eine andere Darstellung

zurück, als die vaticanische Gruppe, und die römischen Reliefs böten eine Combination beider, der vaticanischen wie jener andern (nur das pompejanische Wandgemälde nehme ich, wie schon bemerkt, aus). Hingegen habe ich mir die Ueberzeugung noch nicht verschaffen können, daß jene andere Darstellung, auf der Laokoon noch unverletzt, die Söhne aber bereits von den Schlangen ereilt, der eine todt, der andere entfliehend, aufgefaßt waren, die ältere, die vaticanische Gruppe aber die jüngere und in der That erst unter Titus entstandene sei. Und für letztere Annahme insbesondere bleiben die Bedenken, welche Mau a. a. O. p. 288 sq. und p. 326 noch zu den alten, längst ausgesprochenen hinzugefügt hat, in voller Kraft bestehen. Hat es wirklich neben der vaticanischen Gruppe noch eine zweite Darstellung von der beschriebenen Art gegeben, so kann ich mir dieselbe vorläufig nur als eine von dieser Gruppe abhängige vorstellen; wobei die Hauptänderung darauf hinauslief, daß die Söhne vom Vater getrennt und in veränderter Situation vorgestellt waren. Daß in dieser andern, von Hübner vor der Gruppe angesetzten Darstellung der Künstler — ob es ein Maler oder Bildhauer war, läßt er unbestimmt — es noch nicht gewagt habe, Laokoon in völliger Nacktheit zu bilden und ihn als Priester auch durch die Tracht charakterisirt habe, dafür könnte nur das pompejanische Gemälde als Beleg angeführt werden, notabene, wenn dasselbe auf eine ältere Vorstellung zurückginge. (Nebenbei bemerkt — es ist wohl nur ein Versehen, wenn Hübner S. 363 schreibt, das pompejanische Gemälde und die Illustration der vaticanischen Handschrift seien „schon alterirt durch den Einfluß der rhodischen Künstler." Denn da Hübner sich ja auf die Seite derjenigen stellt, welche die vaticanische Gruppe unter Titus gearbeitet sein lassen — wie könnte da der Meister des, nach Hübners eignem Zugeständniß zwanzig bis dreißig Jahre vorher gemalten Bildes durch die Gruppe beeinflußt sein? — Hier liegt also ein Verschreiben vor und Hübner meint offenbar nur die beiden römischen Reliefs und die Miniatur.)

Die Gründe, welche mich dazu veranlassen, der Hübner'schen Hypothese meine Zustimmung zu versagen, sind im wesentlichen innere. Hübner läßt es, wie schon berührt, unentschieden, ob das verlorene ältere Original eine Gruppe, ein Relief oder ein Gemälde gewesen sei. Stellen wir uns das Original nach seiner Anleitung vor: „Laokoon in Priestertracht, die Söhne vor dem Vater, nicht gleichzeitig mit ihm von den Schlangen ereilt; der eine entfliehen wollend, der andere todt; beide vom Vater räumlich und in der Situation durchaus getrennt." Hier entsteht die Frage: wie war Laokoon selbst in jenem Original aufgefaßt? — Ganz unangegriffen, mit Waffen zu Hilfe eilend, wie in dem etruskischen Relief? — oder schon angegriffen, wie in dem pompejanischen Gemälde und den römischen Reliefs? — Nehmen wir die erste Situation an, so entsteht die neue Frage: was that denn in jenem Original die eine Schlange, wenn der jüngere Sohn bereits todt dargestellt war? — Un-

möglich kann sie noch an der Leiche des Knaben befindlich gedacht werden; ebenso unpassend wäre es gewesen, sie mit dem älteren, ohnehin schon durch die zweite Schlange bedrohten Sohne in Verbindung zu bringen. Da man nun doch nicht sich denken wird, daß die erste Schlange etwa auf dem Wege vom todten jüngern Sohne zum Vater dargestellt gewesen sei, so folgt daraus mit Nothwendigkeit: war in der That der eine Sohn todt, der andere fliehend dargestellt, so kann Laokoon nicht in der Situation des etruskischen Reliefs, d. h. unangegriffen und zu Hilfe eilend aufgefaßt gewesen sein. Denn das wird Hübner dem Meister jenes angeblichen älteren Originals doch schwerlich zutrauen, daß er die „bis zur Unverständlichkeit wunderliche Gruppe" der Söhne, wie sie das etruskische Relief zeigt, dargestellt habe. Es bleibt also nur die andere Annahme: der eine Sohn todt, ohne Schlange, der andere der Schlange entfliehend, Laokoon bereits von der zweiten Schlange angegriffen. Zwar scheint diese Annahme auf den ersten Eindruck den ausdrücklichen Worten Hübners „die Söhne vor dem Vater, nicht gleichzeitig mit ihm, von den Schlangen ereilt", zu widersprechen; doch glaube ich, daß er damit nicht strikt das Reale der Darstellung, sondern nur das ideell ihr zu Grunde liegende Motiv hat bezeichnen und daher auch diese zweite Möglichkeit zulassen wollen. Es käme also etwas ähnliches heraus, wie das pompejanische Gemälde. Wenn man nun auch von der mangelhaften Ausführung des letzteren abstrahiren, sich dasselbe Motiv in viel bedeutenderer und vertiefter Weise dargestellt denken wollte — wird man wirklich in einer solchen Darstellung jene „hohe Idee" verkörpert finden können, welche Hübner in dem verlornen älteren Laokoon annimmt? Ich gestehe, daß ich, bei aller Anstrengung der Phantasie, mit jenem gegebenen Motiv mir kein harmonisches Kunstwerk denken kann. Was kann der todte Sohn noch für Interesse erwecken? Wie soll er dargestellt, wie in der Composition placirt gewesen sein? — Kopfüber stürzend, wie auf den etruskischen und den römischen Reliefs — das ist sicherlich in hohem Grade unschön, aber davon ganz abgesehen auch nur möglich, wenn er entweder mit dem Bruder oder dem Vater zusammen von den Schlangen verstrickt war; war er, und Hübner verlangt dies ebenso, wie das Gesetz der künstlerischen Composition es gebieterisch heischt, isolirt dargestellt, so kann er nicht mit dem Kopf nach unten vorgestellt gewesen sein. Als Statue schon gar nicht, aber auch im Relief und im Gemälde nicht. Man fragt schon bei den römischen Reliefs, wo der Knabe doch mit dem Vater noch nahe verbunden ist, verwundert, wie er in diese Lage, mit den Beinen nach oben, überhaupt gekommen ist; bei isolirter Stellung müßte dies klägliche Motiv geradezu lächerlich wirken. — Ebensowenig passend aber erscheint die Auffassung des pompejanischen Gemäldes, wo der Knabe der Länge nach todt am Boden liegt. Darstellung von am Boden liegenden Todten verträgt man wohl in bewegten Kampfsituationen, wo sie nur einen kleinen Bruchtheil des Ganzen aus-

machen, oder als Einzelfiguren: aber *tertium non datur*. Kann man sich in Wahrheit eine Gruppe des Laokoon und seiner Söhne vorstellen, wo der jüngste Sohn todt am Boden liegt, der ältere entflieht, der Vater in ihrer Mitte oder im Hintergrunde — alle drei aber „räumlich und in der Situation durchaus getrennt?" — Ich bringe keine einigermaßen erträgliche Vorstellung davon fertig; selbst im Relief und Gemälde nicht. Denn auch ein Relief und ein Gemälde, welches nur aus drei Personen besteht, ist an gewisse Compositionsgesetze gebunden, welche denen, die bei Herstellung einer statuarischen Gruppe in Kraft sind, nicht sehr fern stehn. Welchen Weg ich also auch einschlagen mag, ich finde nirgends die Möglichkeit, mit der von Hübner als Motiv des ältern Laokoon bezeichneten Situation ein wirklich befriedigendes harmonisches Kunstwerk mir zu denken.

Dazu kommt noch ein anderes Bedenken. Hübner versetzt das Original seines ursprünglichen Laokoon in die Zeit bald nach Alexander. In der That ist eine Darstellung eines derartigen hochpathetischen Motives vorher auch nicht gut denkbar. Nun ist schon öfter und mit Recht bemerkt worden, daß in der Kunst des vierten und dritten Jahrhunderts die Gruppe, die vorher wenig mehr, als eine äußerliche Nebeneinanderstellung zusammengehöriger Persönlichkeiten war, sich eigentlich erst entwickelt, innerlichen Zusammenhang und Leben gewonnen hat, bis daraus jene hochbewegten dramatischen Gruppen geworden, wie der farnesische Stier, der Gallier der Villa Ludovisi u. a. m. In diese Entwicklung der Gruppenbildung pflegte man als eins der letzten Glieder bisher auch den vaticanischen Laokoon einzureihen. Heißt es nun nicht den Zusammenhang dieser Entwicklung unterbrechen, wenn man mitten in sie hinein wieder eine Gruppe dreier, von gleichem Schicksal betroffener Personen verlegt, die räumlich und in der Situation durchaus getrennt sind? — Und heißt es nicht auch die bisherigen Ansichten über die Entwicklung der alten Kunst überhaupt über den Haufen werfen, wenn man annimmt, daß die Künstler aus der Zeit des Titus sich gegenüber jenen aus der Zeit Alexanders durch „gereiftes künstlerisches Verständniß" ausgezeichnet hätten, indem sie die Fehler der letzteren, das Schicksal des Vaters von dem der Söhne zu trennen, verbesserten und das Ganze zu einem einzigen Acte zusammenfaßten? — Denn in Wahrheit wäre die Umarbeitung der älteren Idee hier eine große künstlerische That gewesen.

Wenn ich demnach die neue Hübner'sche Hypothese von einer älteren Laokoondarstellung nicht annehmen kann, so habe ich hingegen oben darin Hübner beigestimmt, daß die drei Laokoonreliefs in der That auf eine andere Darstellung, als die vaticanische zurückgingen, resp. die beiden römischen eine Combination aus letzterer und einer andern Darstellung wären. Auch ich nehme also eine zweite Laokoondarstellung an: aber keine ältere, auch keine ganz neue, sondern eine spätere,

unglückliche Umarbeitung der vaticanischen Gruppe: vielleicht nie als statuarische Gruppe ausgeführt, sondern nur als Relief oder Gemälde; hervorgegangen aus dem Bestreben, die Scene noch grausiger zu machen, was vornehmlich durch die unnatürliche Wendung des jüngeren Sohnes, — vielleicht auch durch die Vermehrung der Schlangen erreicht werden sollte. Nur die greisenhafte Impotenz eines Epigonen kann ich also in dem muthmaßlichen Originale der drei Reliefs erkennen; die vaticanische Gruppe aber bleibt für mich einstweilen noch die wohl in manchen Punkten bedenkliche, nicht von jedem Tadel freie, aber doch grandiose und vor allem ursprüngliche Schöpfung der alexandrinischen Epoche, für welche sie O. Müller, Welcker, Brunn u. a. gehalten.

---

# III.

## Litteratur über die Gruppe des Laokoon

(seit Winckelmann)

chronologisch geordnet.

(Vgl. die Zusammenstellung in den Verhandlungen der Stuttgarter [16.] Philologenversammlung 1857, S. 165, N. 12; dazu Overbeck, Schriftquellen, Leipzig 1868, No. 2031.)

---

1755. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst § 79 ff. (Werke I, 31 Eiselein).
1764. Winckelmann, Geschichte der Kunst V, 3. § 14 (Werke IV, 205); X, 1. § 16 (Werke VI, 22) u. s. ö.
1766. Lessing, Laokoon.
1779. Heyne, Antiquarische Aufsätze II, 1—52.
1787. v. Ramdohr, über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig. II, 56—67.
1792. Visconti, Museo Pio-Clementino II, 39.
1797. Hirt, Ueber den Laokoon. In Schiller's Horen St. 12.
1798. Goethe, Ueber Laokoon. In den Propyläen (Werke XXX, 303).
1800. Schroeckh, De Laocoonte. 3 Partic. Viteberg. 1800—1801.
1804. Schweighäuser, Musée Napoléon II, 131.
1825. Thiersch, Ueber die Epochen der bildenden Kunst bei den Griechen. 3. Abtheilung, S. 74 (auch in der 2. Aufl. München 1829, S. 318—331).
1827. Heinr. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen III, 69—80 (auch Dresden 1836, III, 65—80).
— O. Müller, Recension von Thiersch's Epochen, in den Wiener Jahrbüchern Bd. 39 S. 52 (auch in den Kl. deutsch. Schriften II, 392).
— Gerhard, im Kunstblatt f. 1827, S. 226.
— Welcker, Das akad. Kunstmuseum z. Bonn, S. 27—33 (auch in den alten Denkmälern I. 1849, S. 322—327).
— Sillig, Catalogus artificum S. 20—22.
1829. Thiersch, Epochen etc. 2. Aufl., S. 381 ff.



1830. Gerhard, in der Beschreibung Roms von Gerhard, Platner u. a. I, 291—296.
1831. Visconti, in den Oeuvres diverses IV, 137—152.
1833. Feuerbach, Der Vaticanische Apollo, 122 fg. 390 ff. u. ö. (auch 2. Aufl., Stuttgart 1855, S. 390 ff.).
— Zumpt, Berliner Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik, II, 85—89.
1834. Gerhard, Beschreibung Roms II, 2, 147—150.
— Welcker. Rhein. Mus. für Philologie II, 493 ff. (auch alte Denkmäler I, 328—330).
1836. Creuzer, Deutsche Schriften z. Archäol. und Kunst I, 54.
1840. Jansen, over de vaticansche Groep van Laokoon. Leyden.
1841. Welcker, Akad. Kunstmus. z. Bonn, II. Aufl., S. 13—15.
1842. Mollevaut, sur la statue de Laocoon, une parallèle avec le Laocoon de Virgile. Mém. de l'Acad. d. Inscr. XV, 1, 215—223.
1843. Schnaase, Gesch. der bild. Künste II, 327—333.
1844. F. A. Hagen, Ueber die Gruppe des Laokoon (auch in den Preuß. Provinzialblättern f. 1844, S. 383 ff.)
1845. Lachmann, Archäol. Zeitung III. Jahrg. S. 192.
— K. F. Hermann, Ueber die Entstehungszeit der Laokoongruppe. Verhandl. der Darmstädter Philologen-Versammlung S. 45 ff. (auch Gesammelte Abhandlungen, Göttingen 1849, S. 329—348 u. 372).
1846. Walz, im Kunstblatt No. 40.
— Feuerbach, im Kunstblatt No. 57 (auch Nachgelass. Schriften IV, 1853, S. 46—55).
— Preller, in Pauly's Realencyclopädie IV, 757—760.
— Th. Bergk, im Marburger Lections-Catalog f. d. Sommer 1846, p. III—XI.
1847. Cavallari, in den Göttinger Studien, 2. Abth. S. 226—228.
1848. Welcker, Alte Denkmäler I, 310—351. 501—510.
— Welcker, Arch. Ztg. S. 183, Note.
— Lachmann, Arch. Ztg. S. 237.
1849. Hettner, Heidelberger Jahrbücher No. 54 fg., S. 859—869.
— Stephani, über die Zeit der Verfertigung der Laokoongruppe, im Bulletin de la Cl. des Sciences histor. de l'Acad. de Petersb. T. VI, 1—37.
1850. Friedländer, Gypsabgüsse z. Königsberg S. 32—36.
— Stahr, Ein Jahr in Italien. III, 207—213.
1851. Vischer, Aesthetik III, 400 ff. u. ö.
1853. Overbeck, Kunstarchäol. Vorlesungen S. 145—154.
1854. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 474—500.
— Feuerbach, Gesch. d. griech. Plastik II, 185—190.
— E. Braun, N. Jahrb. f. Philol. u. Pädag. S. 291—293.
— Göttling, Archäol. Mus. v. Jena, 3. Aufl., S. 55—57.
— E. Braun, Ruinen u. Museen Roms. S. 352—354 u. 619.
— J. Braun, Studien u. Skizzen a. d. Ländern d. alten Welt. S. 393 fg.
1855. Stahr, Torso II, 75—85. (2. Aufl. 1878, II, 88 ff.)
1856. Michelet, Ital. Reise in Briefen 111—124.
— G. Planche, Rev. d. deux mondes, Octob. 536—539.
— R. Zimmermann, Oesterr. Blätter f. Liter. u. Kunst No. 50 fg.
— A. Haakh, Verhandl. d. Stuttgarter Philologen-Versamml. 165—171.
— Prien, Die Laokoongruppe. Lübeck.
— Haeckermann, Die Laokoongruppe. Greiffswald.
1858. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik II, 162—200 (2. Aufl. 1870, II, 204—240).
1859. Overbeck, D. archäol. Samml. der Univers. Leipzig, S. 77—82.
1862. Henke, Die Gruppe des Laokoon. Leipzig u. Heidelberg.

1862. Gerlach, über das wahrscheinliche Alter der Laokoongruppe. Rhein. Museum. N. F. Bd. XVII, 443.
1863. Bernoulli, über die Laokoongruppe. Basel.
— Rathgeber, Laokoon, geschrieben als Gegenstück zu Lessings Laokoon. Leipzig 1863.
— Lübke, Geschichte der Plastik S. 202—206.
— Bursian, N. Jahrb. f. Phil. u. Pädag. Bd. 87, 92 fg.
1864. Bursian, Allgem. Encyklopädie I, 82, S. 500.
1866. Friederichs, bei Schnaase, Gesch. d. bild. K. II, 2. Aufl. S. 267.
1868. Overbeck, Schriftquellen. S. 391 fg.
— Friederichs, Berlins ant. Bildwerke, S. 429—433.
— Lotze, Gesch. d. Aesthetik in Deutschland, S. 551 ff.
1871. Kinkel, archäol. Samml. z. Zürich. S. 132—136.
1872. Brunn, in Meyer's Künstl.-Lexicon I, 119 fg.
— Bötticher, Abgüsse d. Berl. Museums, 2. Aufl. S. 282 fg.
1875. Mosler, Kritische Kunststudien, S. 36 ff.
— Mau, in den Annal. d. Instit. Vol. XLVII, p. 273 ff.
1877. Fr. Merkel, Bemerkungen eines Anatomen über die Gruppe der Laokoon. Zeitschr. f. bildende Kunst XI, 353 ff.
1878. Conze, Laokoon und Alexanderschlacht. Comment. in honos. Mommseni, p. 448 ff.
1879. Hübner, Laokoon. Nord und Süd, VIII, 346 ff.

# Register.

Abkürzungen: E. = Einleitung. L. = Laokoon, erster Theil. N. = Nachlaß zum Laokoon. C. = Commentar zum ersten Theil. A. = Anhang.

## I. Personenverzeichnifs mit biographischen Notizen.

## B.



## D.

E.



F.

## N.



## O.





## P.



## Q.



## V.

## W.



## X.



## Y.



## Z.





## II. Sachregister.

### A.



### B.



## P.



## R.



## S.





## T.

## III. Verzeichnifs von sprachlichen und orthographischen Eigenthümlichkeiten, Worterklärungen u. dgl.

---

Berlin, Druck von W. Büxenstein.





Fig. 1.




Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.





Fig. 5.

## III. Verzeichnifs von sprachlichen und orthographischen Eigenthümlichkeiten, Worterklärungen u. dgl.

Berlin. Druck von W. Büxenstein.





Fig. 5.





Fig. 5.

